P 5455 E

HiFi Stereophonie

8 August 1977

Musik – Musikwiedergabe



Jazz-Porträt Bill Evans

Transistor contra Röhre Hörvergleich

Testberichte

- ASC AS 5000 E
- Marantz Model 112
- Onkyo T-9
- Sansui TU-3900
- Yamaha CT-610
- Dokorder 1122
- ASC electronic AS 300
- Sony-Boxen
- TSM-Boxen

Moderne Aufnahmetechniken II

Verführung durch den Sound

5,- DM/6,- sfr/44 öS

Dürfen wir Ihnen die Anreise nach Bayreuth, Montreux oder Knokke ersparen?

Wir möchten Ihnen dazu eine HiFi-Anlage vorstellen, mit der es Ihnen leichtfallen wird, Festwochen, Jazztage oder einen Galaabend hin und wieder mal im eigenen Wohnzimmer zu zelebrieren.

Schauen wir uns ihre Einzelbausteine im Detail an.

Flankiert wird die Anlage von unseren Zwei-Weg-Lautsprecherboxen SA 800 mit besonders stark bedämpften Systemen.

Auch bei voller Aussteuerung des Verstärkers verbreiten sie ein für ihr kompaktes Volumen erstaunlich dichtes, neutrales Klangbild.

Im Geräteturm finden Sie von unten nach oben den Stereo-Verstärker AM 2200 mit zweimal je 27 Watt Sinusleistung, den hochempfindlichen HiFi-Stereo-Tuner AT 2200 mit PLL-Multiplex-Filter und das Stereo-Cassettendeck CS 702 D.

Nach dem Vorbild unserer angesehenen Bandmaschinen wurde dieses HiFi-Deck mit Dolby-Rauschunterdrückung für Aufnahme und Wiedergabe und einem Pegelbegrenzer für die Aufnahme bestückt.

Sein neuentwickelter, elektronisch gesteuerter Gleichstrommotor für den Bandantrieb begrenzt die Gleichlaufschwankungen auf unter 0,08 Prozent.

Gleichfalls hervorragende Laufeigenschaften erzielt der Synchronmotor des Plattenspielers AP 001 C.

Der 1100 Gramm leichte Aluteller, die fünfzigfache Übersetzung und das daraus resultierende Drehmoment stabilisieren seinen Gleichlauf mit Schwankungen unter 0,06 Prozent. Was wollen Sie weniger?

Lassen Sie sich diese Geräte komplett von Ihrem Fachhändler vorführen.

Sie werden einen Klang hören, der Sie etwas ängstlich nach dem Preis fragen läßt. Und Sie werden einen Preis hören, der – allem Anschein zum Trotz – wie Musik in Ihren Ohren klingt.

AKAI

Große Töne und viel dahinter.



Auf der Internationalen Funkausstellung in Berlin vom 26. 8. bis 4. 9. finden Sie uns in Halle 23, Stand 2319. Schauen Sie doch mal vorbei.

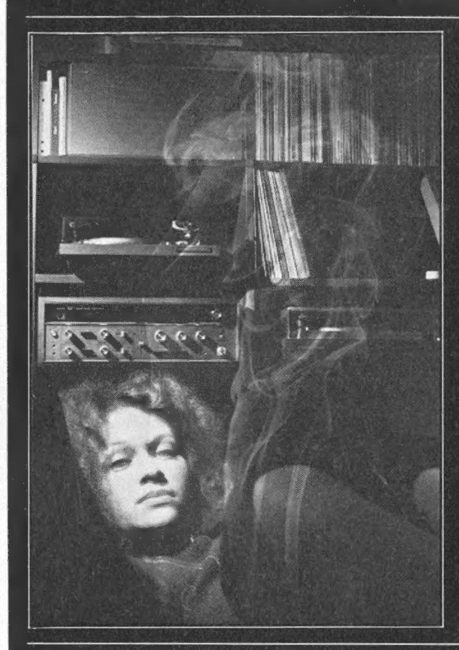
Offizielles Organ des
Deutschen High-Fidelity
Institutes e. V.

8–1977 16. Jahrgang

HiFi Stereophonie
Musik – Musikwiedergabe

Inhalt

„Heimliche Verführung durch den Sound" hat Ulrich Dibelius seinen Beitrag über moderne Aufnahmetechniken aus der Perspektive des vereinzelten Hörers in seinem privaten Hörraum genannt: Private Hoffnungen, Erwartungen oder Glückssehnsüchte, die jeder an das Musikerlebnis knüpft, können sich unkontrollierter und ungehemmter ausbreiten; der Einsame sucht Trost, der Depressive Erheiterung, der Mutlose bestätigende Stärkung. Ohne Zweifel gestatten es die modernen Aufnahmetechniken, solchen Hörerwartungen durch die Aufbereitung klanglich-räumlicher Komponenten entgegenzukommen. Auf Gefahren dieser Art weist Ulrich Dibelius unter Berücksichtigung der in Heft 7 von Fachleuten abgegebenen Statements hin. Br.



Musik

Schallplatten

Technik

Die Tests der HiFi-Stereophonie werden unabhängig von Firmen oder Institutionen im verlagseigenen Testlabor durchgeführt. Ihre Veröffentlichung erfolgt unter der ausschließlichen Verantwortlichkeit der Redaktion

HERAUSGEBER
Dr. Eberhard Knittel

CHEFREDAKTEUR
Karl Breh, Verlag G. Braun, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709, 75 Karlsruhe 1

REDAKTION
Anne Reichert

TECHNIK
Michael Thiele

LAYOUT
Robert Dreikluft

REDAKTIONSBEIRAT
Kurt Blaukopf, Wien
Alfred Beaujean, Aachen
Ulrich Dibelius, München
Hans Klaus Jungheinrich, Frankfurt/Main
Gerhard R. Koch, Frankfurt/Main
Herbert Lindenberger, Stuttgart
Dietmar Polaczek, Frankfurt/Main
Wolf Rosenberg, München
Ulrich Schreiber, Düsseldorf

VERLAG
G. Braun (vorm. G. Braun'sche Hofbuchdruckerei und Verlag) GmbH., Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709, 75 Karlsruhe 1, Tel. 2 69 51 bis 56, Telex karlsruhe 07 826 904 vgb d, Postscheckkonto Karlsruhe 992–757

ANZEIGEN
Anzeigenleitung: Rolf Feez
Verantwortlich für den Anzeigenteil:
Kurt Erzinger
Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 10 vom 1. 7. 1977

VERTRIEB
Erhard Albrecht

AUSLIEFERUNG DÄNEMARK
Populaer Elektronik & High Fidelity
Greve Strondvej 42, DK 2670 Greve Strand
Forlaget Telepress A/S, Tel. (02) 908600
Aarsabonnement dKR 148,– (incl. Porto)

AUSLIEFERUNG HOLLAND
Muiderkring BV, Nijverheidswerf 17–21, Bussum
Jahresabonnement f 68,– incl. Porto

AUSLIEFERUNG ÖSTERREICH
Technischer Verlag Erb, A 1061 Wien, Mariahilferstr. 71
Einzelheft S 44,–, Jahresabonnement S 440,– (zuzügl. Porto).

AUSLIEFERUNG SCHWEDEN
Radex, Box 8013, S 25008 Helsingborg
Jahresabonnement Sv. kr 100,00 incl. Porto

AUSLIEFERUNG SCHWEIZ
Verlag Thali CH 6285 Hitzkirch/LU
Jahresabonnement sfr 72,50 incl. Porto
Halbjahresabonnement sfr 38,50 incl. Porto

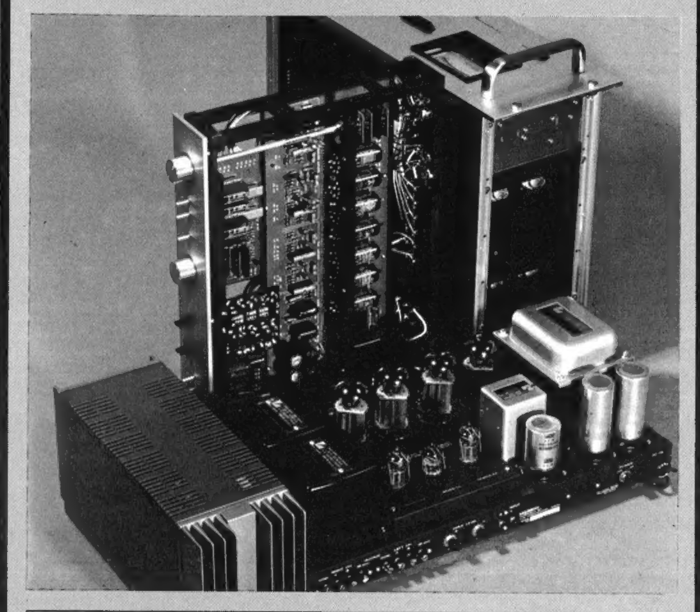
ISSN 0018-1382



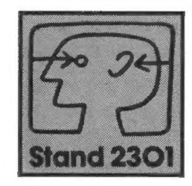
Bezugspreis einzeln DM 5,– (DM 4,74 + DM –,26 Mehrwertsteuer), Bezugspreis halbjährlich DM 25,– (DM 23,70 + DM 1,30 Mehrwertsteuer), Bezugspreis jährlich DM 50,– (DM 47,39 + DM 2,61 Mehrwertsteuer), jeweils zuzüglich Porto. Abbestellungen nur halbjährlich, zum 30. 6. und zum 31. 12. (Eingang der Abbestellung bis spätestens 31. 5. bzw. 30. 11.) „HiFi-Stereophonie" erscheint monatlich.

auf einen blick





Über Receiver von Luxman.



Luxman-Receiver sind teurer als andere. Zu Recht: bereits vor der Montage unterliegt jedes einzelne Bauteil einer Qualitätsprüfung. Die Tests ziehen sich durch den gesamten Produktionsprozess bis hin zu einer außergewöhnlich strengen Endkontrolle. Das Ergebnis sind daher HiFi-Komponenten, deren Solidität und technischer Standard eine Vollgarantie von drei Jahren ermöglicht.

Merke: Würden wir unsere Geräte billiger bauen – sie würden dem Anspruch ihrer Besitzer nicht mehr genügen.

W.A.F. 1/77

Luxman beweist seine Qualität in 115 ausgesuchten HiFi-Studios, die wir Ihnen gerne nennen würden.

Schreiben Sie uns? Dankeschön.



R 1040: 2 x 60 W. Sin.
R 1050: 2 x 90 W. Sin. (DIN)
Receiver mit peak-level-indicator.

Luxman baut keine Massenprodukte.

All-Akustik Abt. H 8 · Eichsfelder Straße 2 all-akustik 3000 Hannover 21 · Telefon (0511) 795072 · Telex 923974 all d

Die „Blaue Serie" von JVC
Eine Spitzenleistung in Technik und Design



JL–A15. Halbautomatischer HiFi-Plattenspieler mit Riemenantrieb. Modernes Design verbunden mit extrem flacher Bauart. Absolute Präzision. Gleichlaufschwankungen: 0,06% (WRMS). Rumpel-Fremdspannungsabstand: 63 dB (Din-B) TH (Tracing Hold) Tonarm mit ausgezeichneten Abtasteigenschaften.

JR–S 200 L. UKW, MW, LW HiFi-Stereoreceiver im attraktiven technischen Look und SEA Graphic Equalizer mit fünf Schieberreglern (± 12 dB regelbar). Dreifacher Überlastungsschutz. 38 Watt Sinus an 8 Ohm bei 1000 Hz beide Kanäle betrieben. Eine perfekte Übereinstimmung von modernem Styling und realistischer Klangreproduktion.

CD–S200. HiFi-Frontlader-Cassetten-Deck der mittleren Preisklasse von außergewöhnlichem Design: speziell auf die blaue Receiver-Serie abgestimmt. JVC-ANRS Rauschunterdrückung. Der neuentwickelte Sen Alloy Tonkopf verbindet die Vorteile von Ferrit und Permalloy. Genaueste Aussteuerung durch 5 Leuchtdioden in Verbindung mit 2 großen VU-Metern.

JVC

Ein Produkt der **VICTOR COMPANY OF JAPAN, LIMITED**

Generalvertrieb für Deutschland und Österreich: U. J. Fiszman, Breitlacher Str. 96, 6000 Frankfurt/M., West-Germany, Tel. 0611/780951
Verkaufsbüro Nord: PEKADÜ GmbH, Fabriciusstr. 15, 2000 Hamburg 71, Tel. 040/616220
Verkaufsbüro West: PEKADÜ GmbH, Fleher Str. 158, 4000 Düsseldorf, Tel. 0211/331922
Verkaufsbüro Südwest: Baltzer + Schmitt OHG, Theodor-Körner-Str. 8, 7514 Eggenstein bei Karlsruhe, Tel. 0721/771314
Verkaufsbüro Süd: Klaus Englmann, Waldfriedhofstr. 62, 8000 München 70, Tel. 089/713381
Verkaufsbüro Österreich: FISZMAN und GRÜNWALD GmbH, Brunnengasse 72, 1160 Wien/Österreich



Halle 8
Stand 814

Die Musik

Saxophon
Um 1840 erfand Antoin Jeseph (genannt Adolphe) Sax in Paris das Saxophon.

Film-Musik
Sie dient dem Film, indem sie Stimmungen verdichtet, innere Vorgänge deutlich werden läßt und Spannungen erhöht.

Klavier
Filzgepolsterte Hämmerchen (Hammerklavier) schlagen die waagrecht (Flügel) oder aufrecht (Pianino) angeordneten Saiten an.

Vibraphon
Die weiche und modulierbare Klangart des Vibraphons hat vor allem im Jazz große Bedeutung gefunden.

Tamburin
Kleine flache Handtrommel für Tanz und Ballspiel sowie zum Taktschlagen bei der Gymnastik.



Rock'n' Roll
Ein aus Amerika stammender Tanz mit geradem Takt, hartem Rhythmus und mit Schüttel- und Rüttelbewegungen.





Marschmusik
Die Wirksamkeit gemeinsamer Handlungen wird verstärkt durch gemeinsam erlebte Musik oder Rhythmus.

Waschbrett
Rhythmusinstrument: Mit metallbewehrten Fingerkuppen streicht man über die Rillen des Waschbrettes.

E-Gitarre
Die Elektrogitarre (E-Gitarre) hat keinen Resonanzhohlraum, sondern wird nur durch elektrische Tonübertragung hörbar.



Trompeten
Meist feierlicher Klangcharakter. Gehört zu den Blasinstrumenten mit Kesselmundstück.

Musikclown
Die Zirkuswelt ist ohne ihn kaum vorstellbar. In seiner Maske sind immer wieder hervorragende Virtuosen zu bewundern.

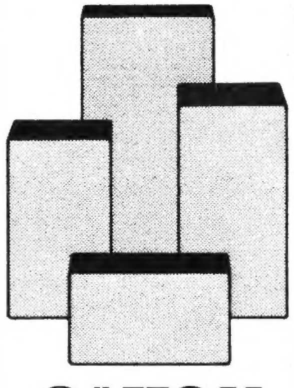




Die Technik

Wie ist HiFi-Qualität im allgemeinen zu verstehen?
Kann eine HiFi-Anlage besser sein als ihre Boxen?
Müssen hochwertige HiFi-Boxen groß sein?
Was kann der Canton HiFi Stereo Kopfhörer KE 600?
Welchen Vorteil bietet das Canton Combi 30R als HiFi Umschaltzentrale?

Canton HiFi Box LE 250, HiFi Box LE 350, HiFi Box LE 350 F und HiFi Box LE 400,
Canton HiFi Kopfhörer KE 600,
Canton Combi 30R: Umschalteinheit für HiFi Boxen und HiFi Kopfhörer.



Coupon
Antwort auf die nebenstehenden Fragen gibt Ihnen unser Sonderprospekt T1. Bitte anfordern. Den Canton Gesamtprospekt schicken wir Ihnen natürlich gleich mit.

Canton Elektronik GmbH + Co
Postfach D-6390 Usingen im Taunus

Österreich: Canton Elektronik Ges.m.b.H., Blumberggasse 14/1d, A-1160 Wien

Schweiz: Videosonic AG, Langgrütstr. 112, CH-8047 Zürich

Name ____________________

Strasse ____________________

PLZ/Ort ____________________

C 1120-2 H

Heimliche Verführung durch den »Sound«

Als man vor hundert Jahren begann, Methoden der Schallaufzeichnung zu erfinden und danach durch Zusatzerfindungen dauernd zu verbessern, ging es allein um die technischen Aspekte von tauglicher Konstruktion und innovatorischem Effekt. Nicht miterfunden hatte man jedoch den darauf eingestellten Hörer. Man beließ ihn vielmehr – ähnlich wie bei anderen Produkten des aufkommenden Maschinenzeitalters – in dem passiv unterentwickelten Zustand des Käufers und Konsumenten, ohne die besonderen Bedingungen im Gebrauch des neuen Wiedergabeapparats für akustische Vorgänge weiter zu bedenken oder sie ihm gar eigens bewußt zu machen. Fürs erste mochte das auch gar nicht nötig sein, weil tatsächlich die Probleme des hörenden Aufnehmens von gespeicherter Musik mit denen der technischen Reproduktionsqualität gekoppelt waren und im Suchen nach einer Lösung parallel liefen. Der Musikinteressierte war schon heilfroh, wenn er unter Nebengeräuschen und in quäkender Verzerrung auf die Kurzdauer einer Walzen- oder Plattenseitenlänge überhaupt etwas Musikähnliches entdecken konnte.

So differenzierte Fragen wie die nach der angemessenen Hörhaltung und Hörerwartung, nach speziellen Erlebnisqualitäten und gewandelten psychischen Perzeptionsvorgängen tauchten eigentlich erst im letzten Viertel der jetzt hundertjährigen Phonographie-Geschichte auf, nachdem sich die Schallplatte wirklich zu einem vollgültigen und selbständigen Klangübermittler gemausert hatte. Freilich ist die Folge davon, daß bis heute unser Bewußtsein vom Umgang mit dem Medium Schallplatte unter einem schwer aufzudröselnden Verspätungssyndrom leidet. Die technischen Entwicklungen, einmal über die Schwelle der qualitativen Unvergleichbarkeit mit konventionellen Live-Aufführungen vorgedrungen, ja von diesem Durchbruchserfolg sichtlich beflügelt, eilen dem langsameren Umgewöhnungsprozeß in der Psyche des einzelnen Hörers um ein gutes Stück voraus. Und niemand ist willens, sich über diesen Nachholbedarf im eigenen Hörbewußtsein ernstlich Rechenschaft abzulegen. Im Gegenteil, die Aufnahmeprinzipien der Schallplattenindustrie unterstützen im unabsichtlichen bis kommerziell gesteuerten Reflex auf die ungeklärte Hörsituation noch oft genug das dort ohnehin um sich greifende Fehlverhalten. Denn nur zu gern wird eben der „Sound" von den Produzenten – ohne sonderliche Rücksicht auf den komponierten Sinn – zum heimlichen Verpackungsingrediens gemacht: gefällig, von aktuellen Moden abhängig, angenehme Empfindungen weckend, unangenehme begütigend, ein freigiebiger Spender von Wohlbehagen, ein findiger Vorreiter der firmenüblichen „Promotion".

Der Sprung in die neue Existenz

Den Schallplattenherstellern ist dabei – schon aus der direkten praktischen Erfahrung mit ihrem Produkt – natürlich klar, was von ihren Kunden noch kaum richtig nachvollzogen wurde: daß zwischen einem Symphoniekonzert, einer Opernvorstellung, einem Kammermusikabend und der Wiedergabe derselben Werke in derselben Interpretation über Tonträger ein grundlegender, durch keine technische Entwicklung zu überbrückender Unterschied besteht. Nur stützt sich das Wissen der Produzenten primär auf die Einsicht in die mancherlei Begrenztheiten des technisch Machbaren. Und diese Einsicht hat ihr Pendant in der nicht ganz ungefährlichen Erkenntnis von der unumgänglich notwendigen „Übersetzung", d.h. aber auch prinzipiellen Manipulierbarkeit des Klangbildes. Nach welchen werkbezogenen Kriterien und allgemeinen ästhetischen Maximen „übersetzt" werden soll, darüber herrscht bei den Produzenten – wie man aus den Umfrage-Antworten im letzten Heft (HiFi-Stereophonie 7/77) entnehmen kann – schon weniger Klarheit. Und ob die Überzeugung von der wahrhaft konstitutiven Andersartigkeit technisch reproduzierter Musik dann noch so weit reicht, auch die besondere Situation des Schallplattenhörers vor seinen Lautsprechern richtig einzuschätzen und mitzubedenken, scheint nach der Lektüre eben dieser Antworten einigermaßen fraglich. Meinungen, Erfahrungssätze, subjektives Dafürhalten – nach dem Muster: der Tonmeister als sein erster Hörer – stehen da anstelle eines begründeten, aus den Gegebenheiten abgeleiteten Konzepts.

Die entscheidende Neuerung für die Perzeption von Musik, die durch Edisons Erfindung geschaffen worden war, bestand ja weniger in der Befreiung von der festgelegten Aufführungs*zeit* als in der Loslösung vom festgelegten Aufführungs*ort*. Freilich zog das wirklich staunenerregende Primärphänomen, das dem flüchtigen, ungreifbaren Klang nun durch die Möglichkeit zur Reproduktion Dauer verliehen werden konnte, von Anfang an so viel Aufmerksamkeit auf sich, daß darüber die folgenreichere Komponente der Unabhängigkeit vom Ort fast gänzlich übersehen wurde. Gerade die räumliche Mobilität, daß sich jeder Hörwillige mit seiner Wiedergabeapparatur in die eigenen vier Wände oder wohin auch immer zurückziehen, Musik jetzt also überall stattfinden konnte, bedeutete aber zugleich Aufhebung aller bis dahin gültigen gesellschaftlichen Bindungen: Der Hörer von Plattenmusik ist allein, ein auf sich selbst gestelltes Individuum, bedarf keines gemeinschaftlichen Anlasses, keiner eigens arrangierten Veranstaltung (samt den dazugehörigen äußeren Umständen), wird nicht mehr von einem Gruppenerlebnis, von den Reaktionen einer Gruppenpsyche getragen; und die Musik hat im gleichen Moment all ihre angestammten sozialen Funktionen verloren, ihre historisch gewachsenen Wirkungsbereiche werden aufgehoben und neutralisiert – sie dient weder der Kirche noch der bürgerlichen Selbstdarstellung im Konzert, weder dem Theater noch öffentlicher Repräsentation, noch höfischer oder städtischer Geselligkeit. Sie ist nur noch ein abstrakter, aus Klängen und Tönen komponierter Organismus, auf sich selbst bezogen ohne transmusikalische Umwelt.

Hörerwartungen und ihr akustisches Korrelat

Diese gänzlich neue Situation für Hörer wie Musik, die sich aus der Existenz der Schallplatte ergab, ist dennoch nicht frei von Relikten alter Gewohnheiten und anderwärts erworbener Prädispositionen. Ja, das Vertrackte an der Vereinzelung des Hörens ist

gerade, daß nun die privaten Hoffnungen, Erwartungen oder Glückssehnsüchte, die jeder an das Musikerlebnis knüpft, sich um so unkontrollierter und ungehemmter ausbreiten und dabei noch weitgehend an eingespielten Rezeptionsmodellen orientieren. Der Einsame sucht Trost, der Depressive Erheiterung, der Mutlose bestätigende Stärke; und sie wählen dafür zum Beispiel barocke Sakralmusik, ein Mozartsches Opernfinale oder eine Beethoven-Symphonie, jeweils das Nächstliegende, das nach herrschenden Begriffen Befriedigung für die latenten seelischen Bedürfnisse verspricht. Diesen geheimen Wünschen kommen freilich am ehesten solche Schallplattenaufnahmen entgegen, deren akustische Zurüstung auf den Kompensationseffekt am besten eingestellt ist, die also die barocke Sakralmusik mit reichlich dosiertem Nachhall in einen umschließenden Kirchenraum versetzen, bei Mozart mit ausgespielter Bühnenrealistik und fleißigem Herumagieren möglichst viel Buffolaune hineininszenieren und Beethoven durch dramatische Lautstärkegegensätze und überhöhende Farbkontraste seinen Weg per aspera ad astra mit Bravour zu Ende gehen lassen.
Es ist keine Frage, daß hier das tendenziell Falsche vom seelisch labilen und bedürftigen Schallplattenhörer am höchsten honoriert wird. Und leider setzt sich der stillschweigende wechselseitige Rapport zwischen der Erwartungshaltung beim Hörer und der Klangregie beim Produzenten auch jenseits solcher drastischen Beispiele in weitaus differenziertere Bereiche fort. Die Grenze zwischen absichtlicher Manipulation des Klangbilds zum Zwecke besserer Verkäuflichkeit und dem ehrlichen Willen des Aufnahmeteams, einem Werk seine volle Plastik, Lebendigkeit und Eindruckskraft zu erhalten, ist da oftmals nicht mehr sicher auszumachen, allein schon deshalb, weil Aufnahmeleiter und Toningenieur ja gar nicht umhin können, von subjektiven Einstellungen, Meinungen und Erfahrungen auszugehen. Und diese unterliegen manchen beruflichen, aber auch außerberuflichen Formierungsprozessen, bei denen die erwünschte Spezialisierung in einer Richtung immer zugleich ein Stück „Betriebsblindheit" auf der anderen Seite heraufführen kann. Außerdem – und das macht man sich zu wenig klar – ist die übliche Aufnahmesituation, mit den Interpreten im angemessen großen Raum vor Augen, denkbar ungeeignet, sich den entscheidenden Qualitätssprung vom Konzertsaal, Opernhaus oder Kirchenraum hin zum Alleinhörer in seinen vier Wänden vorzustellen. Es gibt also genügend irritative Momente, die alle zusammen an der herrschenden Grauzone aus mangelnder Bewußtheit und Inkonsequenz rings um die Tätigkeit des Aufnahmeteams ihren gebührenden Anteil an Mitschuld tragen.

Begegnung mit dem Werk oder Eintauchen in Klang?

Gleichwohl wäre es gut, nicht vorschnell den ewigen Zwang zum Kompromiß herbeizuzitieren, wenn es darum geht, mit einem höchst verfeinerten technischen Instrumentarium Musik zu vermitteln, und eben nicht darum, mit kompositorischen Werken, die Respekt verdienen, psychologische Ersatzdienste zu leisten. Man sollte dabei als Adressaten auch ruhig einen mündigen Hörer voraussetzen; einen, der bereit ist, mit Aufmerksamkeit und dank eines höchst verfeinerten Mediums, das dies wie kein anderes erlaubt, musikalische Verläufe zu verfolgen, und eben nicht einen, dem es darum zu tun ist, mit passivem Wohlbehagen in möglichst suggestiv zubereitete Klänge, in fürwahr benebelnde Klangwolken einzutauschen. Dies soll nun keine Aufforderung zu selbstverleugnender Askese sein, sondern nur das Primärziel jeder Schallplattenaufnahme eindeutig umreißen. Im Anschluß daran handelt es sich dann durchaus und in einem sehr weiten Sinn „um die relative Dosierung" (Volker Straus).
Doch lassen die bereits erwähnten Umfrage-Antworten, die hier wohl zu Recht als Auskunftsmittel für den Bewußtseinsstand der Produzenten herangezogen werden können, auch einige Zweifel an der allgemein anerkannten Rangordnung der gestellten Aufgaben aufkommen, wenn es da heißt: „Unser Ziel ist es, dem Hörer klanglich ein möglichst suggestives und animierendes Abbild des künstlerischen Aufführungswillens zu vermitteln" (Peter K. Burkowitz), weil Suggestivität und Animation aus der Sache kommen sollten, aber kein selbstgestellter erster Vorsatz sein dürften und weil zudem der „künstlerische Aufführungswille" (doch wohl: des Interpreten) eine nachgeordnete Instanz gegenüber den Forderungen der Partitur darstellt; oder: „Ich bin prinzipiell dagegen, nur allein wegen der Transparenz auf jene klanglichen Raumanteile zu verzichten, die das Hören der Aufnahme erst zum Genuß werden lassen", und „man bediene sich eines Hallraumes oder eines Hallgerätes, ... daß der Normalhörer glaubt, es sei in einem akustisch schönen Raum aufgenommen worden" (Horst Lindner), weil beide Äußerungen zusammen den gefährlichen Maßstab des „Hörgenusses" doch verdächtig überbewerten und – noch verdächtiger – an dem Schönheitsideal des hinters Licht zu führenden „Normalhörers" orientieren; oder wenn von der Quadrophonie gesagt wird, „daß auch kammermusikalische Partituren durch die Richtungsauffächerung an Durchhörbarkeit und klanglichem Reiz gewinnen" (Ernst Rothe) und „im Hinblick auf den faszinierenden Sound einer guten quadrophonischen Aufnahme" auch schon quadrophonisch aufgezeichnet werden müsse (Rolf Donner), weil da, offenbar harmlos, „Reiz" und „Faszination" als Kriterium angeführt werden, sich aber schneller, als man denkt, durch den herrschenden Bewunderungssog der Technik (vor allem für solche, die damit umgehen) zu vorgeordneter Kompetenz, selbst gegen den Sinn der Musik, verabsolutieren können.

Bestimmungsanspruch am Mischpult

Sicher wäre es falsch, derart herausgegriffene Formulierungen auf die Goldwaage zu legen und sofort kritische Bedenken anzumelden, würde sich dahinter nicht höchst verräterisch eine Einstellung der für die Aufnahme Verantwortlichen zu erkennen geben, durch die sich im Vollgefühl real ausgeübter Macht am Regler die Zuständigkeiten prekär verschieben. Das Aufnahmeteam – so ist man überzeugt und weiß es aus täglicher praktischer Erfahrung – hat das letzte Wort in allen Fragen der klanglichen Aufbereitung und Endfassung. Selbstverständlich wird dem Dirigenten und den Solisten ein „Mitspracherecht" konzediert, jedoch nach dem Motto: „In Kleinigkeiten lasse ich mit mir reden, mich auch manchmal überzeugen, aber unsere Generalrichtung muß stimmen" (Lindner). Bei solcher Art von Selbstgewißheit kann dann eben trotz beschworener „Teamarbeit aller Beteiligten" im Ergebnis „der Anteil des ‚Regieraumes' sehr hoch sein" (Burkowitz). Im übrigen ist ja „in vielen Fällen der praktizierende Künstler bei der Abmischung gar nicht mehr zugegen, so daß die kreative Aussage des Klangbildes die Handschrift des jeweiligen Produzenten trägt" und „der kommerzielle Erfolg der meisten Platten in sehr hohem Maße am Regietisch entschieden wird" (Donner). Dies hat zudem den nicht zu unterschätzenden Vorteil, daß etwa bei einer Opernaufnahme „die endgültige Balancierung zwischen Orchester, Solisten und Chor in den wesentlichen Parametern in aller Ruhe nach den eigentlichen Aufnahmen" vorgenommen werden kann, „wenn keine unvorherzusehenden dramatischen Ausbrüche die Qualität der Tonmeisterarbeit beeinträchtigen können" (Rothe).
Der Tonmeister im ungestörten Alleingang oder der Produzent mit der eigenen Handschrift sind sich also im Prinzip darüber einig, daß sie ausschlaggebend jene „kreative Aussage des Klangbildes" (Donner) zu machen haben, die über die erste Schicht von Interpretation durch den oder die ausübenden Musiker gleichsam nochmals eine zweite Auslegungsschicht legt – und sie ist dank ihrer Steuerungsfunktion und ihres Eingriffsrechts an letzter Stelle für das Endprodukt kaum weniger wichtig. Das Erscheinungsbild, die akustische Aufmachung, hängt allein davon ab. Und dieses Vorrecht der zurechtrückenden Regulierung, der kontrollierenden Revision bis hin zur Endfertigung wird ausgeübt von Personen, deren Vertrautheit mit der Partitur eigentlich nicht den Grad von intimer Kenntnis aus ständiger tätiger Auseinandersetzung erreichen kann wie bei den Aktiven der ersten Schicht. Dagegen fließen von der anderen Seite her schon Überlegungen zur Marktgängigkeit der Aufnahme ein, wenn auch vielleicht nicht gleich solche zum gezielten „kommerziellen Erfolg". Immerhin begünstigt dies eine oft ganz unabsichtliche Komplizenschaft mit dem Hörer, seinen mutmaßlichen Bedürfnissen und Erwartungen. Man versucht, ihm entgegenzukommen, sich in seine Lage zu versetzen, gerät damit aber bereits in den Bereich von Umwertungen nach dem Maß des Gängigen, nicht des Komponierten: mildert Härten, überhöht Steigerungen, mischt Hallanteile zu, nimmt dem oberen Register die Schärfe, verstärkt die Bässe und was dergleichen noch mehr sein mag. – Genau dies ist dann, sofern nicht einfach ein mäßig widerstandsfähiger, nivellierter Geschmack daran beteiligt ist, einer jener sich vermehrenden Fälle von freiwillig vorweggenommener Selbstzensur. Nur läßt sich hier mit Bestimmtheit sagen, daß man demjenigen, für den bereits im Vorgriff entschieden wurde, damit sicher keinen Gefallen erweist.

Ulrich Dibelius



Kritisches zu gegenwärtigen Aufnahmeverfahren

Das süße Lied verhallt...

Ich stelle mir einen jungen Musikliebhaber vor, der vor kurzem begann, Platten zu sammeln, sich naturgemäß an die neuesten Produktionen hält und nun plötzlich auf eine Aufnahme von vor 1970 stößt. Er wird vermutlich den Klang als „historisch" belächeln, ihn verzerrt, raumlos, unschön nennen und den Hall vermissen, der ihm das Lied versüßt. Ist er gar Quadro gewöhnt, so läßt sich der Schock, den bloßes Stereo bei ihm auslöst, leicht nachvollziehen: Seine Ohren sind anders programmiert als die der Älteren, er kann sie nicht von heute auf morgen umpolen, und so muß ihm entgehen, daß die noch nicht in Watte verpackten Klänge den Vorzug hatten, musikalische Vorgänge einigermaßen deutlich wiederzugeben. Da es mir in erster Linie auf diesen Punkt ankommt und ich mir wünsche, daß Musik gehört und nicht irgendein ästhetisches Klangideal gefeiert werde, kann ich mich mit dem neuen „Trend" nicht befreunden. Ich gebe zu, daß ich in vielleicht übertriebenem Maße eine möglichst trockene Akustik schätze, daß ich zu den wenigen gehöre, die an dem vielgeschmähten Studio H 8 in Carnegie Hall, in dem ein großer Teil der Toscanini-Aufnahmen mit dem NBC-Orchester entstand, nichts auszusetzen hatten, und daß, wenn beispielsweise in einer Bruckner-Symphonie ein langes ff-Tutti plötzlich abbricht und eine Generalpause einsetzt, ich gern diese Pause „hören" möchte und nicht ein vier bis fünf Sekunden währendes Nachklingen des letzten Akkordes, was allerdings nur in Konzertsälen mit geringen Nachhallzeiten möglich ist, aber ganz gewiß bei Plattenaufnahmen.

Es geht mir, wohlgemerkt, nicht darum, die Errungenschaften der Quadro-Technik – oder gar ihr Potential – in Frage zu stellen. Ich bin auch bereit, mich damit abzufinden, daß geringfügiger Hall, der bei Quadro-Platten kaum auffällt, bei Stereo-Pressungen der gleichen Aufnahme viel stärker ins Gewicht fällt. Nicht abfinden kann ich mich mit den Auswüchsen und ihren Folgen, auch nicht mit einigen Nebenerscheinungen, die in diesem Zusammenhang auftreten und es dem Hörer erschweren, etwas vom Komponierten wahrzunehmen, geschweige denn es zu begreifen.

Daß von Strawinskys Bläseroktett momentan nur eine einzige Aufnahme im Handel ist – mit einem französischen Ensemble unter Charles Dutoit –, würde man noch hinnehmen, wenn diese einzige Aufnahme anhörbar wäre. Sie klingt überirdisch schön und außerdem so, als ob die Musik gar nicht aus den Lautsprechern käme, sondern „live" gespielt würde; allerdings sitzen die Musiker nicht im selben Raum wie der Hörer, sondern im Badezimmer der Nachbarwohnung. Das Groteske dabei ist, daß es sich hier nicht einmal um eine Quadro-Aufnahme handelt, zumindest nicht nach den Angaben im Katalog der EMI, bei der die Platte erschienen ist. Nun werden selbst jene, die meinen Trockenheitsfimmel nicht teilen, zugeben, daß ein derartig topfiges, amorphes Klangbild, wie es hier mit Hilfe einer Hallplatte, Einstellung auf Maximum, hervorgezaubert wurde, speziell dem Strawinsky-Oktett nicht gerade zuträglich sein kann. Jedenfalls vermittelt die alte Aufnahme von 1932, unter Strawinskys Leitung, weit mehr von der Partitur, nicht nur wegen des offenen und präsenten Klanges, sondern auch weil die acht Instrumente – mit nur einem einzigen Mikrophon! – besser ausbalanciert sind, weil ein Staccato wirklich als Staccato aus dem Lautsprecher kommt. Auch bei Mozart dürfte Überresonanz nicht gerade am Platze sein. Wenig ersprießlich finde ich die Philips-Aufnahmen von einigen Klavierkonzerten mit Alfred Brendel als Solist; sie klingen derartig verschwommen, daß man von den musikalischen Verläufen keinen und von Brendel einen falschen Eindruck erhält, zumindest wenn man ihn nicht vom Konzertsaal her kennt (es klingt, als ob der Fuß ständig auf dem rechten Pedal ruhe; dabei ist Brendels Pedalisierung von höchster Differenziertheit). Erholen kann man sich auch in diesem Fall bei alten Schellack-

platten, etwa bei der wunderbar transparenten Aufnahme des Es-dur-Konzertes KV 271 mit Gieseking und der Berliner Staatskapelle unter Hans Rosbaud. Wenn Ulrich Schreiber in seiner Rezension der Wiederveröffentlichung dieser Aufnahme auf LP (HiFi-Stereophonie 11/1975) Giesekings „herrliches Non-Legato" rühmt und zum zweiten Satz anmerkt, hier werde „die expressive Tiefe der Musik ganz aus den harmonischen Spannungen und Färbungen gewonnen, so daß das reiche Figurationswerk nie in die Nähe dekorativer Wirkung gerät", so erhebt sich die Frage, ob man solche Finessen noch beachten könnte, wenn die Aufnahme vierzig Jahre später, mit den jetzt üblichen Hallmanipulationen, entstanden wäre; ob nicht der Klavierklang damals naturgetreuer wiedergegeben wurde als heute. (Ulrich Schreiber, hat übrigens, offenbar irregeführt durch die relativ gute Aufnahmetechnik, als Entstehungszeit „Mitte der vierziger Jahre" angegeben; die Platten stammen jedoch aus dem Jahre 1936.) Fazit: Von Gieseking kann man sich noch heute ein Bild verschaffen, von Brendel hingegen nur, wenn man ihn „live" hört. Wo liegt da, mit Verlaub, der Fortschritt?

Gewiß, die alten Aufnahmen sind flächig, abgesehen von manch anderen Mängeln. Aber muß „Raum" – oder „noch mehr Raum als beim Stereo der sechziger Jahre" – unbedingt mit Verlust an Deutlichkeit und Transparenz des Klangbildes erkauft werden? Muß das Werk, um das es ja schließlich geht oder zumindest gehen sollte, im Klangnebel verschwinden? Keinesfalls. Bei der Arbeit im elektronischen Studio habe ich gelegentlich, um eine Klangschicht von einer anderen dadurch abzuheben, daß ich ihr Tiefenperspektive gab, eine Hallplatte eingeschaltet, und ich hatte keine Mühe, sie so zu regulieren, daß der gewünschte Effekt eintrat, ohne daß der Klang „hallig" wurde, auch ohne Einbuße an hohen Frequenzen oder charakteristischen Farbmerkmalen.

Erstaunlicherweise kümmert sich die Plattenindustrie gerade um Tiefenperspektive kaum mehr. In der neuesten Aufnahme von Puccinis „Suor Angelica" (CBS) ist der Chor stets im Vordergrund, auch wenn er, der Partitur zufolge, hinter der Bühne postiert sein soll. Wo es wichtig wäre, Hall hinzuzufügen, aus klanglichen oder musikdramaturgischen Gründen, scheut man sich davor, weil ohnehin zuviel davon drauf ist. Um ein eklatantes Beispiel zu zitieren: Im „Fliegenden Holländer", dritter Aufzug, erste Szene, feiern die norwegischen Matrosen ein kleines Fest. Wiederholt fordern sie die holländische Mannschaft, die auf dem Geisterschiff im Hintergrund zu schlafen scheint, auf, ebenfalls mitzumachen. Zunächst keine Reaktion, dann folgt plötzlich, schon ganz unerwartet, eine Antwort, ein scheinbar fröhliches, sehr bitteres Tanzlied. In allen Aufnahmen der sechziger Jahre, sogar in der frühen unter Dorati von 1961, war klar zu erkennen, daß dieses Lied aus dem Hintergrund kam, und es klang auch stets ein wenig gespenstisch. Nichts davon in der Decca-Aufnahme unter Solti, die jetzt herauskam. Man hat den Eindruck, die norwegischen Matrosen sängen einfach weiter, nur mit einer veränderten Melodie. Kein Kontrast, weder im Gestus des Singens noch im Räumlichen. Mögen die Culshaw-Aufnahmen, ebenfalls bei Decca, in ihrem Bestreben, Bühne zu suggerieren, gelegentlich zu weit gegangen sein, so ist dies noch kein Grund, ins andere Extrem zu fallen und Wagners Musikdramen auf Vokalsymphonien zu reduzieren, ja sogar auf weniger als das, denn Vorder- und Hintergrund sind hier Dimensionen der Musik, der Klangstruktur, nicht nur des Bühnenraumes.

Ein letztes Beispiel für „Fortschritt": die Einspielung der Mahler-Symphonien mit dem Utah-Orchester unter Maurice Abravanel. Interpretatorisch halte ich sie für die beste, die „mahlerischste" unter den vorhandenen Gesamteditionen, aber die entscheidende Frage ist, wie weit da die Aufnahmetechnik mitgemacht hat. Die Kassette wurde jetzt erfreulicherweise auch bei uns zugänglich gemacht (EMI), nur vergaß man, die Aufnahmedaten anzugeben (sie liegen zwischen 1960 und ca. 1975). Ein aufmerksamer Hörer kann jedoch zumindest zwischen frühen und späten Aufnahmen unterscheiden, d. h. zwischen solchen, die noch Abravanels kompromißloser, jedes Glätten vermeidender Konzeption entsprechen, und denen, die in Samt gekleidet scheinen, geschönt und poliert – das bittere Lied versüßt.

P. S. Bei der Durchsicht früherer Jahrgänge dieser Zeitschrift fällt mir auf, daß ich mit meiner kritischen Anmerkung vielleicht doch nicht ganz isoliert bin. Bis ca. 1970 lagen die Bewertungsziffern für Aufnahme- und Klangqualität im Durchschnitt zwischen 7 und 10; nach 1970 rutschen sie allmählich ab, und immer häufiger trifft man auf eine 6 oder sogar 5, immer seltener auf eine 10. (Bei den Stichproben habe ich Platten jener Firmen, die nach wie vor zweitklassige Aufnahmen machen, wie z. B. Candide, Vox etc. nicht berücksichtigt.)

Wolf Rosenberg

Anmerkungen zum Beitrag von Wolf Rosenberg

In seinem Beitrag glossiert Wolf Rosenberg sehr pointiert, vielleicht sogar überpointiert, manche Fehlleistungen moderner Schallplattenproduktionen, die darin bestehen, möglicherweise im Sog der Quadrophonie (ob man sich nun am Markt dazu bekennt wie Electrola, CBS und Eurodisc oder nur auf Vorrat quadrophon aufnimmt, um gewappnet zu sein, wie alle anderen Plattenfirmen) die Aufnahmen durch zuviel Raumanteil, gelegentlich sicher auch durch zuviel künstlichen Hall akustisch über Gebühr „anzureichern", was mit einem Verlust an Durchhörbarkeit verbunden ist.

Was die Philips-Aufnahmen von Mozart-Klavierkonzerten mit Brendel betrifft, so kann man hierüber durchaus geteilter Meinung sein. Alfred Beaujean hat drei Platten (in HiFi-Stereophonie 1/73 S. 53 und 3/73 S. 283 sowie 5/75 S. 496) durchgehend klangtechnisch mit 9 bewertet. Die gleiche Bewertungsziffer gab Ulrich Schreiber in Heft 6 S. 714 des laufenden Jahrgangs für die Philips-Aufnahme des Es-dur-Klavierkonzerts von Beethoven mit Brendel als Solist, und Ingo Harden hat der Philips-Aufnahme mit den Mozart-Sonaten KV 331, 540 und 333, gespielt von Alfred Brendel, die Bewertungsziffer 9 für Aufnahme- und Klangqualität zuerkannt. Aus einem Gespräch mit Alfred Brendel weiß ich, daß diese Aufnahme seinen persönlichen Klangvorstellungen voll entspricht, während er in anderen Fällen durchaus mehr der Auffassung Rosenbergs zuneigt. Indessen kann überhaupt kein Zweifel daran bestehen, und dies bestätigen auch junge Pianisten, wie z. B. Christian Zacharias, die mit dem Medium Schallplatte in seinen modernsten Erscheinungsformen aufgewachsen sind, daß die heutige Klavieraufnahmen zwar durchaus unterschiedlich ausfallen und den Klangvorstellungen der Interpreten (ohnehin ein heikles Kapitel, weil diese sich selbst ja immer am Flügel sitzend hören) mehr oder weniger entsprechen, daß jedoch hinsichtlich der Übermittlung des Klavierklangs die modernen Aufnahmeverfahren denen aus Giesekings Zeiten überlegen sind. Rein physikalisch-technisch ist dies auch gar nicht gut anders denkbar. Wenn dennoch immer wieder anfechtbare Klavieraufnahmen veröffentlicht werden, so liegt es einfach daran, daß gelegentlich das Klavier im Bemühen um Transparenz und Präzision durch zu dichte Aufstellung der Mikrophone am Instrument zu sehr „unter die Lupe" genommen wird. Es fehlt dann die Wechselwirkung des Instruments mit dem Raum, etwas, auf das jeder Pianist im Konzertsaal achtet und das er in seine Interpretation einbezieht. Hierin unterscheiden sich z. B. Alfred Brendel und Christian Zacharias in keiner Weise, obwohl sie fast gegensätzliche klangästhetische Vorstellungen hinsichtlich Pedalgebrauch und Härte oder Weichheit des Klavierklangs in den verschiedenen Registern vertreten, wobei für die zuletzt genannten Eigenschaften die Intonation der Instrumente zusammen mit dem Anschlag bestimmend ist. Ein anderes Extrem, das neuerdings jedoch weniger häufig zu beobachten ist, besteht darin, daß das Klavier aus zu großer Entfernung aufgenommen wird, wodurch die Konturen verwaschen und der Klang diffus werden. Ein wenig ist dies bei der EMI-Aufnahme der G-dur-Sonate von Schubert mit Christian Zacharias zu beklagen, insbesondere wenn man sie mit der Decca-Konkurrenzaufnahme, gespielt von Vladimir Ashkenazy, vergleicht, die klangtechnisch als optimal betrachtet werden darf. Was Wolf Rosenberg zur Decca-Neuaufnahme von Wagners „Der Fliegende Holländer" ausführt, trifft insoweit den Nagel sicher auf den Kopf, als in besagter erster Szene des dritten Akts der Chor der Gespensterbesatzung des Holländers nicht ausreichend gegen den Chor der norwegischen Matrosen abgesetzt ist. Dies ist zweifellos eine bedauerliche Unterlassung. Trotzdem entbehrt diese Szene m. E. in keiner Weise der Dramatik. Sie wird nur nicht durch Mittel der Stereo-Regie und der Aufnahmetechnik erzielt, sondern durch rein musikalische, die Solti voll auszuspielen weiß. Wenn Rosenberg aber zumindest indirekt sagt, daß der Verzicht auf die Tiefenstaffelung der Chöre wohl darauf zurückzuführen sei, daß die Aufnahme ohnehin schon zuviel Hall aufweist, so gilt dies für die „Holländer"-Neuaufnahme gerade nicht. Vielmehr sind Chöre und Orchester unerhört transparent aufgenommen, auch stimmt die Balance zwischen Chören, Orchester und Gesangssolisten. Auf eine „Sonic-Stage-Regie", wie Culshaw sie in den „Ring"-Aufnahmen praktiziert hat, wurde allerdings verzichtet.

Karl Breh

Bild S. 907 Schaljapin hört Schaljapin. Der russische Sänger war einer der ersten seriösen Opernstars, die ihre Stimme (1902) in den Trichter schickten

Das älteste europäische Phonogramm-archiv

Vom 11. bis 16. September 1977 findet in Mainz die Jahrestagung der International Association of Sound Archives (IASA) statt. Diese Organisation hat sich u.a. die Aufgabe gestellt, die bisher entwickelten Verfahren zur Rekonstruktion aller historischen Schallträger zu überblicken. Der Präsident der IASA, Dietrich Schüller, berichtet im folgenden Beitrag über die Frühgeschichte der Phonographie im Dienste der Wissenschaft. Dietrich Schüller ist Ethnologe und leitet seit 1972 das seit 1899 bestehende Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. (Red.)

War der Phonograph bereits in seiner Frühzeit zu einer Domäne der Unterhaltungsindustrie geworden, so entdeckten schon rasch Wissenschaftler seinen potentiellen Wert auf einem anderen Gebiet: Der Amerikaner Jesse Walter Fewkes gilt als der Pionier der wissenschaftlichen Phonographie, nachdem er 1890 systematisch Tonaufnahmen bei den Passamaquoddy-Indianern gemacht hatte. In Europa hat Béla Vikár ab 1892 den Phonographen zu wissenschaftlichen Sprach- und Volksmusikaufnahmen erstmals eingesetzt. So nimmt es nicht wunder, daß man bereits 1899 mit der ersten systematischen Sammlung von Schallaufnahmen für wissenschaftliche Zwecke begann, um diese neue Quellengattung neben den bisher bekannten Medien wie Büchern, Archivalien, Museumsobjekten etc. durch geordnete Aufsammlung, Lagerung und Distribution der gegenwärtigen und künftigen Forschung nutzbar zu machen. Diese Initiative wurde von dem Physiologen Sigmund Exner in der damaligen kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien ergriffen. Zusammen mit Gelehrten sowohl natur- wie auch geisteswissenschaftlicher Fächer stellte er am 27. April 1899 den Antrag zur Errichtung eines „phonographischen Archivs", dessen Sammlungsgebiet sowohl Sprachen und Dialekte wie auch Musik aus aller Welt sowie sogenannte „Stimmporträts" berühmter Persönlichkeiten umfassen sollte, wozu sich sehr bald auch naturwissenschaftliche Aufnahmen aus den Gebieten der Zoologie und Medizin gesellten.

Der „Wiener Archivphonograph" von 1901

Die Hauptprobleme, denen sich das Phonogrammarchiv – wie es bald genannt wurde – in der Gründungszeit ausgesetzt sah, waren technischer Natur, stand doch die jederzeitige Verfügbarkeit der Aufnahmen und somit deren „ewige" Haltbarkeit angesichts der Orientierung des Instituts im Vordergrund. Der Edisonsche Phonograph schien wegen seiner weltweiten Verbreitung, seiner Handlichkeit und der leichten Bedienbarkeit auch durch technische Laien zunächst gut geeignet. Man hegte jedoch Zweifel an der praktikablen Matrizierbarkeit der Zylinder. Das Grammophon wurde wegen seines Umfanges und wohl auch wegen der Verletzlichkeit der Originalschnitte nicht näher in Erwägung gezogen. So kam es zur Konstruktion des „Wiener Archivphonographen", der die Vorteile der beiden Verfahren für diesen Anwendungszweck in sich vereinigte: Mit Hilfe von handelsüblich erhältlichen Edison-Diaphragmen schnitt man auf Wachsplatten von 16 cm, man erhielt also Platten mit Tiefenschrift, die bei einer empfohlenen Umdrehungszahl von 60 UpM für Sprache und 70 UpM für Musik Aufnahmezeiten bis zu 2 Minuten erreichten. Die solcherart aufgenommenen Platten wurden im Archiv selbst matriziert, die kupfernen Matrizen dünn vernickelt; von diesen Matrizen wurden dann für Abhörzwecke Wachspositive gegossen.

Feldforschung mit dem 120 kg schweren Phonographen

Im Jahr 1901 war die Konstruktion des „Archivphonographen Type I" so weit abgeschlossen, daß man den Tests im Studio umfangreiche Felderprobungen folgen ließ. So wurden drei Forschungsunternehmen der Akademie, eine Reise des Slawisten Milan von Rešetar zur Feststellung der kroatisch-slowenischen Sprachgrenze, die botanische Expedition Richard von Wettsteins nach Brasilien und die Exkursion des Indogermanisten Paul Kretschmer auf die Insel Lesbos, mit diesem Apparat ausgerüstet. Die Aufnahmeergebnisse, einhellig mit vorsichtigem Optimismus beurteilt, wurden zum Großteil archiviert und sind bis heute erhalten. Einhellig war aber auch die Klage über das hohe Gewicht: So wog der Phonograph allein 45 kg, die gesamte Ausrüstung einschließlich Platten und Verpackung rund 120 kg. Damit war jedenfalls das Ziel der leichten Einsetzbarkeit noch nicht erreicht. So mußten die Sprecher oder Sänger zum Phonographen gebracht werden, statt umgekehrt, in eine ihnen oft ungewohnte Umgebung, was dem schon damals gültigen Grundsatz der möglichst geringen Beeinflussung des Gewährsmannes durch die Forschungssituation widersprach. Demzufolge waren die weiteren Bemühungen der Reduktion des Gewichtes gewidmet: Bereits 1903 stand die Type II mit 21 kg zur Verfügung, 1905 die Type III. 1913 und schließlich 1927 folgten die Typen IV und V mit weiteren Verbesserungen und einem Gewicht von 12 bzw. 8 kg.

Zeugnisse längst gewandelter Kulturen

Mit diesen verbesserten Typen setzte nun eine rege Forschungstätigkeit ein: So kehrte der Arzt und Ethnologe Rudolf Pöch mit reichem Material von seinen Forschungsreisen 1904/06 in Neuguinea (s. Bild) und 1907/08 in Deutsch-Südwestafrika zurück. Rudolf Trebitsch widmete sich den keltischen Volksgruppen der Bretagne und der Britischen Inseln sowie den Eskimos auf Grönland, die Archivbeamten selbst bemühten sich während des Ersten Weltkrieges um Aufnahmen russischer Kriegsgefangener, genauer um Dokumente von Angehörigen finnisch-ugrischer, kaukasischer, turk-tatarischer und anderer Völker aus dem Gebiet des damaligen Russischen Reiches. In Österreich selbst wurde mit der systematischen Aufnahme der heimischen Mundarten begonnen, eine Tätigkeit, die in mehreren größeren Kampagnen bis in unsere heutige Zeit reicht. Die Ergebnisse dieser Arbeiten wie auch der zahlreichen anderen Unternehmungen, die hier nicht genannt werden können, sind zum Großteil wichtige Unterlagen der wissenschaftlichen Standardliteratur geworden, zum anderen erwecken sie heute in der Zeit der kulturellen Emanzipation der Staaten der Dritten Welt das besondere Interesse als frühe akustische Zeugnisse einer inzwischen oft schon stark gewandelten Kultur.

Nicht nur die Aufnahme- und Wiedergabeapparate wurden weiterentwickelt, auch die

Konservierungsmethoden selbst wurden einer Verbesserung unterzogen, empfand man es doch als Übelstand, die abgegossenen Wachsplatten nach mehrmaligem Abspielen erneuern zu müssen. So wurde nach ersten bereits 1900 einsetzenden Versuchen im Jahr 1905 eine Methode zur Herstellung der sogenannten Metall-Archivplatte auf galvanoplastischem Weg vorgestellt. Auch hier handelte es sich um eine vernickelte Kupferplatte, und wir vernehmen heute mit Interesse, daß sich Kakaobutter, in Alkohol gelöst, als Trennmittel zwischen Matrize und Platte bestens bewährte. Abgetastet wurden diese Platten zum Unterschied von Wachsabgüssen, für die man die Saphirkugeln des Edison-Systems benützte, mit allerlei weicheren Materialien, wobei man die Endglieder der Schreitbeine der großen Seespinne (!) als besonders rauschunterdrückend schätzte. Besondere Geduld erforderte das Zentrieren der Platte, das jedoch wegen der Zwangsführung des Abtastdiaphragmas unabdingbar war. Neben der rein auditiven Auswertung der Phonogramme wurden schon früh Verfahren zur quantitativen, schallanalytischen Auswertung entwickelt, wozu man sich eines mechanisch wirkenden Apparates zur Vergrößerung und graphischen Darstellung der Plattenmodulation bediente.

Die Wiener Gründung blieb freilich nicht lange allein: Bereits 1900 folgte die Errichtung eines ähnlichen Archivs in Paris, 1902 in Berlin, 1903 in Petersburg. Anders als in Wien verwendete man dort allerdings den Edison-Phonographen. Um mit Schwesterinstitutionen Materialien tauschen zu können, wurden sogar Apparate zur Kopierung von Walze auf Platten und umgekehrt konstruiert, die aber bald wegen der Verschlechterung des Signal-Rauschverhältnisses wieder aufgegeben wurden. Einige wenige Archive, so das Phonogrammarchiv der Universität Zürich (1909) und das Nationalmuseum in Zagreb, die zum Teil in Abhängigkeit vom Wiener Archiv gegründet worden waren, setzten ebenfalls den Wiener Archivphonographen ein und ließen ihre Originale in Wien matrizieren.

Insgesamt wurden rund 3200 solcher Phonogramme archiviert, von denen 3031 erhalten sind. Seit 1927 wurde diese Methode im Studio durch die elektrische Grammophonaufnahme abgelöst, kurz darauf setzte sich dieses Verfahren auch im Feld durch. Ab 1950 werden ausschließlich Tonbandgeräte eingesetzt. Während des Zweiten Weltkrieges waren die Sammlungen verlagert, wobei man aus Sicherheitsgründen die Matrizen und die Positive trennte. 1945 fiel die Positivsammlung einem Bombenangriff zum Opfer, die Matrizen überlebten jedoch mit geringfügigen Verlusten. Versuche, diese Matrizen nach dem überlieferten Verfahren wieder abzugießen (abpressen war wegen der geringen Stärke nicht möglich), stießen auf vielfältige Widerstände. So war besonders die Tatsache, daß nach alten Methoden ein Mann wohl zehn Jahre zu dieser Aufgabe gebraucht hätte, besonders entmutigend. Auch legte die inzwischen fortgeschrittene Technologie den Einsatz von Kunststoff nahe, und nach eingehenden Versuchen erwies sich Epoxydharz als das geeignetste Material. So konnten einschließlich aller Vorversuche sämtliche Platten in zwei Jahren abgegossen werden und liegen heute in unzerbrechlicher, praktisch keinem Verschleiß unterliegender Form vor. Die heutigen reibungsarmen Tonarme erlauben überdies den Verzicht auf eine Zwangsführung trotz relativ seichtem Schnitt.

Die Überspielung dieser Abgüsse erfolgt jedoch nur schubweise nach Vorliegen einer Reihe von Kopiewünschen. Dies hat neben anderen praktischen Gründen den Vorteil, von den jeweils letzten Erkenntnissen hinsichtlich der Überspielung historischer Schallträger Gebrauch machen zu können. So sehr auch einzelne Institute in diesen Methoden fortgeschritten sein mögen, so unkoordiniert sind derzeit noch die einzelnen unabhängig voneinander entwickelten Verfahren. Dies liegt zum großen Teil in der begreiflichen Scheu, Dinge, die im Fluß sind und mit Sicherheit schon morgen überholt sein werden, zu publizieren. Das vor einem Jahr ins Leben gerufene Technical Committee der International Association of Sound Archives (IASA) hat sich unter anderem die Aufgabe gestellt, sich einen Überblick über die bisher entwickelten Verfahren zur Rekonstruktion aller historischen Schallträger, nicht nur der Edison-Walzen und ihrer Derivate, zu verschaffen.

Überblickt man heute die technische Qualität der mit dem Wiener Archivphonographen hergestellten Aufnahmen, so muß man zunächst feststellen, daß sich diese Aufnahmen, von wenigen Beispielen abgesehen, nicht mit den zur gleichen Zeit entstandenen Grammophonaufnahmen messen können. Günstig fällt hingegen der Vergleich mit Edison-Zylindern aus, die unter ähnlichen Voraussetzungen von zumeist technischen Laien unter den schwierigen Bedingungen im Feld gemacht wurden. Die strikte Anweisung, die Platten vor der Matrizierung höchstens einmal zu Kontrollzwecken abzutasten, hat zweifellos diesen Aufnahmen Qualitätsvorteile gegenüber den meisten Walzenaufnahmen gebracht. Bei aller besonders am heutigen Standard gemessenen Unvollkommenheit stellen diese Aufnahmen dennoch ein unverzichtbares Quellenmaterial dar.

Dietrich Schüller



Dual

baut mehr als Platten



Beispiel:
Die neuen Verstärker und Tuner von Dual -HiFi für Profi-Ansprüche.

Verstärker, Tuner und Receiver von Dual gehören seit langem zur Grundausstattung leistungsfähiger HiFi-Anlagen. HiFi-Perfektionisten orientieren sich jetzt an einer neuen Dual-Formel: CV 1600 und CT 1640. Zwei exklusive Componenten mit außergewöhnlichem Bedienungskomfort, einem professionellen technischen Niveau, besonders attraktivem Styling und der sprichwörtlichen Dual-Betriebssicherheit.

Wer HiFi-Geräte nach dem Grad ihrer Vollkommenheit beurteilt, wird sich hier begeistern können.

Dual CV 1600 — ein Verstärker mit den Merkmalen der Studio-Technik. 2 x 120 Watt Musikleistung. Getrennte Baß- und Höhenpegel in 2 dB-Schritten. Umschaltbare Eichfrequenz zur optimalen Anpassung an Raumakustik und Musikart. Mikrofon-Mix. Elektronisch geschützte Sicherheitstechnik.

Dual CT 1640 — HiFi Digital-Tuner der Spitzenklasse mit ungewöhnlich hoher Eingangsempfindlichkeit. Alle Wellenbereiche. 8 UKW-Stationstasten. Beleuchtete Anzeige-Instrumente für Feldstärke und Mittenabstimmung. Digitale Zeitanzeige.

Die äußere Gestaltung von HiFi-Componenten garantiert nur selten ihre Leistungsfähigkeit. Dual beweist, daß es trotzdem Componenten gibt, die sowohl in ihren technischen Eigenschaften als auch in ihrem Design aus einem Guß sind. Zwei von ihnen heißen CV 1600 und CT 1640 von Dual. Lieferbar ab August 1977

Nichts geht über eine Vorführung bei Ihrem Fachhändler.



Niederlande: Rema Electronics B. V., Isarweg 6–8, NL-1015 Amsterdam Sloterdijk
Schweiz: Dewald AG, Seestraße 561, CH-8038 Zürich
Österreich: Othmar Schimek, Willibald-Hauthaler-Str. 23, A-5020 Salzburg

Dual HiFi-Beratungsscheck

Wenn Sie mehr über die technischen Details der abgebildeten Geräte und das ganze Dual-HiFi-Programm 1977 wissen möchten, schicken Sie uns diesen Beratungs-Scheck auf einer Postkarte oder im Briefumschlag (Absender bitte deutlich schreiben).

Dual Gebrüder Steidinger
7742 St. Georgen/Schwarzwald

HF 7134

spieler.





JAZZ PORTRÄT
BILL EVANS

Lyrische Pianisten gibt es heute viele, aber sie alle kommen von Bill Evans her. Er ist der introvertierte Jazzmusiker schlechthin. Kultur, Gefühl und Intelligenz sind die Kennzeichen seines Stils. „Selten hat ein Jazzmusiker" – so Günter Buhles in seinem Jazzporträt – „die Substanz seines Materials gewissenhafter durchdrungen." Meilensteine der Laufbahn von Evans sind die Mitgliedschaft im Miles-Davis-Quintett und das Trio von 1960, das zusammen mit dem Modern-Jazz-Quartett als Musterbeispiel für Integration gelobt wurde. Als typisch weißer, der europäischen Tradition verpflichteter Musiker wurde Evans oft von Farbigen negativ beurteilt – ein Zeichen dafür, wie Rassenkonflikte auch anläßlich zurückhaltender Persönlichkeiten aufflammen können. – Nach Albert Mangelsdorff ist die die zwölfte Folge unserer Reihe. Die nächste wird Dizzy Gillespie gewidmet sein. (Red.)

Vor kurzem hatte ich mit einem jungen, jazzinteressierten schwarzen Amerikaner (was heutzutage eine seltene Art des Fans ist) ein langes Gespräch über Musik. Viele Namen wurden in die Diskussion gebracht – die bekanntesten natürlich: Parker, Coltrane, Miles, Duke, auch weniger bekannte –, und zwischen uns herrschte weitgehende Einigkeit: für einen europäischen Jazzmann wie mich immer noch ein gutes Gefühl, mit einem dem ursprünglichen Milieu dieser Musik Entstammenden zu kommunizieren. Auch an dem Problem „Schwarz und Weiß" hatten wir nicht vorbeigeredet. Dann fiel irgendwann der Name Bill Evans – und aus war es mit der Einigkeit. Ich nannte diesen Pianisten als Beispiel eines – der wenigen – schöpferischen weißen Jazzmusiker. Mein Gesprächspartner verwahrte sich dagegen, lachte mich gar aus, schlug mir statt dessen allen Ernstes Dave Brubeck vor – unsere gerade zwei Stunden alte Freundschaft bekam fast einen Riß.

Obwohl an Bill Evans eigentlich gar nichts Spektakuläres ist, weder an der Person noch an der Musik, hat er doch – neben breiter Anerkennung – insbesondere unter Eingeweihten widersprüchliche, ja auch extreme und leidenschaftliche Reaktionen ausgelöst. Ich habe solche Stellungnahmen zu Bill Evans nicht nur in dem beschriebenen Gespräch erlebt, sondern kenne auch deutsche Jazzkenner und -musiker, die seine Musik rundweg – etwa als Barmusik oder als Jazz à la Klassik – ablehnen. Andererseits soll z. B. der weiße amerikanische Saxophonist und Arrangeur Jimmy Giuffre die – allerdings unsinnige – Bemerkung geäußert haben: „Bill Evans is a greater musician than Charlie Parker." Und der schwarze Pianist und Komponist Horace Silver meinte: „Ich nehme meinen Hut vor Bill Evans ab, einem der wahren Stilisten des modernen Jazzpianos." Ebenso erteilte ihm neben vielen anderen schwarzen Künstlern sein eigentlicher Entdecker Miles Davis, der für seine harten Kritiken und üblen Launen bekannt ist, vor Jahren hohes Lob: Er zähle ihn zu den drei oder vier Leuten, die überhaupt wüßten, wie ein Klavier zu klingen habe. Einhellig betrachtete man Evans in seiner frühen Phase als einen der vielen geistigen Söhne des schwarzen Bebop-Innovators Bud Powell. An Bud Powell jedoch reiche Bill Evans nicht heran – so die Stimme von Walter Bishop, einem weiteren schwarzen Pianisten.

Evans – ein Produkt der Presse?

Daß dieses Urteil in gewisser Hinsicht zutrifft, leuchtet auch einem Evans-Verehrer (wie mir) heute ein. Nie hat Evans so manisch-intensive und gewagt-brisante Soli gespielt wie Powell in seinen besten Tagen, nie kannte der weiße Pianist aber auch so abgründige psychische, physische und schließlich musikalische Krisen wie der 1966 mit wenig mehr als vierzig Jahren verstorbene Bud Powell. – Am Beispiel Bill Evans wird viel von der Spannung negativer wie positiver Art zwischen Schwarz und Weiß im Jazz seit dem Ende der fünfziger Jahre deutlich. Damals, am Anfang seiner großen Karriere, wurde Evans immer wieder von den wichtigsten schwarzen Bandleadern oder Solisten zu Plattenaufnahmen herangezogen. Man schätzte ihn als hochmusikalischen Begleiter, als originellen Solisten (der als weißer Amerikaner nicht zuletzt von seiner eigenen Tradition – also auch der europäischen – in seinem Spiel kein Hehl machte) und vor allem doch als loyalen Partner in einem Geschäft, das nie frei von rassistischen Spannungen war. Was in Amerika jedoch immer schon unvermeidlich war: Die weiße Musikpresse wurde auf Evans aufmerksam – und nicht nur dies, sie versah ihn mit einer riesigen Publicity, zog ihn deutlich vergleichbaren farbigen Musikern, am Anfang der sechziger Jahre beispielsweise Hampton Hawes, McCoy Tyner, Hank Jones, Wynton Kelly, Walter Bishop, vor, kürte ihn, als er sich mit einem Trio selbständig gemacht hatte, zum Star, zum weißen Markenartikel des amerikanischen Jazz. Andere Weiße sind von den Medien zu übermächtigen Bandleadern – Musikpäpsten – gemacht worden; das Beispiel Frank Sinatra braucht man hier noch nicht einmal einzuschließen. – Aus dem bescheidenen, fast schüchternen und sympathischen jungen Pianisten Bill Evans, dessen Spiel nie durch Showeffekte, lediglich durch Musikalität, Sensibilität und Intelligenz auffiel, wurde, sicher gegen seine eigene Vorstellung und ohne daß es ihm voll bewußt war, der US-Renommierkünstler: viel zu häufig auf ambitionierten Platten, bei internationalen Festivals, in repräsentativen Konzerten exponiert und auf diesem Weg in einer vom Wechsel und der Kommunikation lebenden Kunstform in gewisser Weise isoliert. Ein amerikanischer Musiker, der auch mit Evans gespielt hatte, sagte mir kurz und bündig: „They fucked him up." – Verständlich, daß sich nicht wenige schwarze Musiker von ihm distanzierten. Für die jungen schwarzen Revolutionäre der Free Music in den sechziger Jahren waren weiße Kollegen wie Bill Evans gar ein rotes Tuch.

Entdecker: Miles Davis

Bill Evans wurde 1929 in Plainfield, New Jersey, als Sohn einer Familie der amerikanischen Mittelklasse geboren, in der Interesse an künstlerischen Dingen bestand. Er erhielt eine klassische pianistische Ausbildung und trat seine ersten Jazz-Engagements in den fünfziger Jahren an – sehr viel mehr wurde in unzähligen Artikeln amerikanischer Musikzeitschriften über Herkunft und Privatleben des Musikers nicht gesagt. Im Falle Bill Evans wahrte die Presse eine respektvolle Diskretion, wie man sie gegenüber vielen tragischen Persönlichkeiten unter den schwarzen Innovatoren – Beispiele sind neben dem bereits genannten Bud Powell unter anderem Charlie Parker, Lester Young, Billie Holiday – weder zu Lebzeiten noch nach deren Tod wahrte. Mit den weißen Leadern Herbie Fields, Jerry Wald und Tony Scott (letzterer der einzige von einiger Bedeutung) und als Solist im New Yorker Village Vanguard soll Evans gespielt haben, bevor er 1958 zu Miles Davis kam, in dessen Gruppe damals auch der Altsaxophonist Cannonball Adderley und der Tenorsaxophonist John Coltrane waren. Bereits 1957 war die Langspielplatte eines Evans-Trios (mit Paul Motian am Schlagzeug, Riverside RLP 12-223) erschienen, die Evans selbst nicht als zufriedenstellend angesehen haben soll, ein Umstand, der die Ursache dafür sein könnte, daß der Pianist später über die Perfektion seiner Plattenaufnahmen offensichtlich peinlich genau wachte. Zunächst nahm er jedoch – ebenfalls 1957 – mit einem Sextett des Bassisten Charlie Mingus eine interessante, lebendige Platte auf: „East Coasting" (Polydor 623 215). Außerdem machte er Platten mit Bob Brookmeyer und Art Farmer (United Artists 3044 und 4007). Aus seiner Zeit im Miles-Davis-Sextett stammen zwei der wichtigsten LPs der modernen Jazztradition: der Live-Mitschnitt „Jazz At The Plaza" von 1958 (erst 1973 unter CBS S 65 778 erschienen) und die Studioproduktion „Kind Of Blue" (CBS 62 066). Bei „Plaza" erleben wir einen einmaligen musikalischen Höhepunkt mit einigen der kreativsten Jazzmusiker jener Tage. Hier ist die letzte echte Bebopgruppe der Jazzgeschichte am Werk, und gleichzeitig markiert die Platte den Abschied Miles Davis' von dieser Tradition im engeren Sinne. Mit „Kind Of Blue", einer zeitlos schönen, ganz und gar abgerundeten Platte, beginnt fast schlagartig der modale Jazz, wie er im Grunde noch heute von vielen Jazz- und Jazzrockformationen wiedergekäut wird. Evans vertritt dieses Konzept im „Kind Of Blue"-Sextett neben Davis und Coltrane besonders überzeugend, um es allerdings später wieder aufzugeben, zum Kadenzspiel der Standards zurückzugehen und im wesentlichen bis heute hierbei zu bleiben. Seit seinem Ausscheiden aus der Davis-Gruppe im Jahr 1959 trat Evans hauptsächlich mit seinem eigenen Trio auf. Gelegentlich spielte er Solo- oder Duoplatten ein, arbeitete auch mit großen Streicher- und/oder Bläserbesetzungen, viel zu selten aber neben anderen Solisten in kleinen Improvisationsgruppen, mit denen er einige seiner besten Aufnahmen machte. Als Beispiele wären zu nennen „Know What I Mean" mit Cannonball Adderley (Riverside SMJ-605 I), „Nirvana" mit Herbie Mann (Atlantic SD 1426) und „What's New" mit Jeremy Steig (Verve V6-8777).

Das frühe Trio war . . .

Wer ist Bill Evans nun wirklich? Was kennzeichnet seine Musik, macht sie so wichtig – oder fragwürdig? Man kann mit einem doppeldeutigen Allgemeinplatz sagen: Bill Evans ist der Pianist des Bill-Evans-Trios. Und dieses Trio war um 1960 die Kombination und Kommunikation von Bills Klavierspiel mit Scott LaFaros virtuosem Kontrabaß und der sensiblen Schlagzeugarbeit von Paul Motian, jene Besetzung, an der alle späteren Evans-Trios gemessen wurden, der sie alle nachgeschneidert waren und die starken Einfluß ausübte auf viele Jazzgruppen der Folgezeit. Allerdings hatte der Pianist vor seiner Zusammenarbeit mit jenen solistisch-virtuosen Improvisatoren für einige Zeit in dem Bassisten Sam Jones und dem Schlagzeuger Philly Joe Jones eine ganz anders geartete Rhythmusgruppe: Nicht die melodische Interaktion, sondern fortgesetzten Swing und mitreißenden Drive favorisierten diese schwarzen Hardbopmusiker. Hier wurde Bills Anlehnung an Bud Powell und den Bebop (z. B. auf der Platte „Minority", Riverside 12-291) besonders deutlich. Tatsächlich blieb Evans weiter dieser Tradition verhaftet; noch heute besteht sein Repertoire zum Großteil aus Standards und ihren harmonischen Kadenzen, wie sie das Material des frühen modernen Jazz ausmachten. Im Gegensatz zu den Klaviertrios des ursprünglichen Bebop und Cool, wo die Rollen und solistischen Funktionen getrennt und festgeschrieben waren, entwickelte das Jazzgeschichte machende Trio Evans–LaFaro–Motian eine kollektiv improvisierte Musik, in der



oftmals zwei oder auch alle drei Spieler gleichzeitig als Solisten wirkten, ohne daß der Zusammenhang verlorenging. Vor allem ereignete sich in dieser Gruppe ein großer Teil der Emanzipation bisher benachteiligter Instrumente, also des Basses und des Schlagzeugs, eine Entwicklung, die bis in die neueste Zeit des rockbeeinflußten Jazz anhielt. Für diese Triomusik hatte es zunächst einmal des weniger vehementen als nuancenreichen Schlagzeugers Paul Motian bedurft, vor allem aber des technisch erstaunlichen, ideenreichen und wagemutigen Bassisten Scott LaFaro. Das traumwandlerisch sichere und Geistesblitze sprühende Zusammenspiel gerade von Evans und LaFaro war damals eine Sensation und wirkt noch heute auf allen Schallplatten aus dieser Zeit unverbraucht und faszinierend. Mit ,,The Village Vanguard Sessions" (Milestone 47 002), einem Live-Doppelalbum vom 25. Juni 1961, ist bei uns das wichtigste Dokument dieser Zusammenarbeit erhältlich, die zehn Tage später auf tragische Weise endete: Der junge Scott LaFaro starb bei einem Autounfall.

. . .Vorbild aller weiteren

In der Folgezeit nahm Evans den Bassisten Chuck Israels ins Trio. Wie gesagt, versuchte der Pianist den Charakter seiner Gruppenmusik beizubehalten; allerdings unterschied sich Israels eher statisches Baßspiel von LaFaros gitarrenhafter Solistik. Später löste Larry Bunker dann Paul Motian am Schlagzeug ab. Unter dem Titel ,,Trio '65" wurde für Verve (V6-8613) ein Album in dieser Besetzung produziert, das ebenfalls sehr abgerundete Musik enthält. Hier fällt auf, daß der Pianist seine linke Hand stärker als früher einsetzt; oft markiert er zwei oder vier Viertel des Taktes mit Akkorden. Auch seine Art, Motive auszuspinnen, rhythmisch und harmonisch umzudeuten oder kettenhaft über weite Bereiche der Klaviatur zu tragen, im Unterschied zum wechselhaften linearen Fluß des Spiels anderer Pianisten der Bebopprovenienz, ist noch ausgeprägter geworden. Bei dynamischen Höhepunkten seiner Chorusse unterstützt er oft jedes Motiv oder jeden Partikel der rechten mit einem Anschlag der linken Hand. Dieses Verfahren stellt einerseits eine Weiterentwicklung der Block-Akkorde-Technik des Bebop und Cool – etwa Lennie Tristanos – dar, andererseits deutet es voraus auf die heutigen Pianisten wie Keith Jarrett, Chick Corea, Steve Kuhn, George Duke, Joachim Kühn und viele andere, die ihr Instrument wesentlich orchestraler spielen als die Bebop- und Hardbopmusiker. Besonders schöne Improvisationen gelingen Bill Evans nun immer wieder zu Walzerthemen, z.B. seinem eigenen ,,Waltz For Debbie" oder dem Standard ,,How My Heart Sings", aber auch in langsamen Balladen. Seine Jazzwalzer mögen auch den von ihm beeinflußten jungen Chick Corea veranlaßt haben, einen ,,Waltz For Bill Evans" zu komponieren. Oft nimmt Evans alte Broadway- und Musical-Schlager als Material, die im Jazz selten oder nie zuvor gespielt worden waren. Die Zusammenarbeit mit Israels und Bunker hatte auf ,,Trio '65" einen Höhepunkt, tatsächlich war sie aber nie so intensiv und inspiriert wie in der früheren Gruppe. Gelegentlich konnte man Evans auch mit anderen Rhythmusgruppen hören. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts fand er für sein Triokonzept wieder ideale Partner. Im Jahre 1966 kamen der Puertoricaner Eddie Gomez als Bassist und 1968 Marty Morell als Schlagzeuger ins Trio, beide noch junge Musiker. Morell hat gleichzeitig musikalische Raffinesse und rhythmische Intensität; Gomez ist ein so hervorragender Bassist, daß man bedauern kann, wenn er fast nur mit Evans und selten in einem anderen Rahmen zu hören ist. Der Puertoricaner verfügt über eine enorme Technik, makelloses Timing sowie Instinkt und Geschmack, die ihn davon abhalten, jemals egozentrisch und unkommunikativ zu spielen. Da das Trio seither bei dieser Besetzung blieb, wurde die Musik im Laufe der Zeit ständig perfektioniert. Wir hören diese Entwicklung auf den Platten ,,Montreux II" (CTI 6004) von 1970, ,,The Bill Evans Album" (CBS S 64 533) von 1971 und ,,The Tokyo Concert" (Fantasy F-9457) von 1973.

Bill the Composer?

Zwar haben die drei inzwischen neben altbekanntem Evans-Material wie ,,Israel", ,,How My Heart Sings", ,,I Hear A Rhapsody", ,,My Romance" oder ,,On Green Dolphin Street" auch neuere populäre Melodien ins Programm genommen, z. B. ,,Mornin' Glory" von Bobbie Gentry, damit aber doch die Kadenzimprovisation beibehalten, also keinen deutlichen Schritt zur Befreiung getan. Auch die Hinzunahme des Elektroklaviers, auf das Evans sein akustisches Spiel ohne Abänderung übertrug, womit er nicht gut beraten war, bedeutete keine wesentliche Neuerung. Lediglich ,,The Bill Evans Album" macht in gewisser Hinsicht eine Ausnahme, denn es enthält ausschließlich Kompositionen von Evans selbst, der alles andere als ein Vielschreiber ist. Diese Stücke heißen ,,Funkallero", ,,The Two Lonely People", ,,Sugar Plum", ,,Waltz For Debbie", ,,Re: Person I Knew", ,,Comrade Conrad" und ,,T.T.T.". Dabei gibt es zwei Besonderheiten: ,,Sugar Plum" geht auf eine Idee des Texters John Court zurück. Er griff vier Takte aus einem aufgenommenen Evans-Solo heraus, wiederholte sie sieben Mal und schrieb ,,lyrics" dazu (es gibt u. a. eine von Richie Havens gesungene Version). Bill transponiert bei seiner eigenen Aufnahme die sieben Phasen in verschiedene Tonarten des Quintenzirkels. ,,Twelve Tone Tune" – inzwischen von einem ,,T.T.T.T." = ,,Twelve Tone Tune Two" gefolgt – benutzt eine dodekaphonische Reihe als Thema, besser gesagt als Rahmen und musikalische Farbe für tonale, konventionelle Trioimprovisationen. Eine solche Verwendung der Zwölftönigkeit entspricht sicher nicht deren strengen Gesetzen, wird aber immerhin durch die allgegenwärtige Chromatik im Jazz dieser Jahre (und auch bei Evans) wenigstens teilweise legitimiert. Auch diese Stücke ,,T.T.T. I und II" fügen sich in die Aura der Evansschen musikalischen Lyrik nahtlos ein. Mit Verwunderung und Genugtuung zugleich bemerkt man indessen, daß das Trio gerade auf neueren Platten stellenweise so mitreißend swingt wie keine Evans-Gruppe je zuvor – und das im Kontext von Gruppenimprovisationen dreier ganz emanzipierter Spieler. Bills Klavier bleibt dasselbe wie zuvor – nichts Neues: Doch auch die alte Begeisterung an einer Musik mit Intelligenz und Gefühl stellt sich immer wieder ein.

Natürlich hat sich Evans in all diesen Jahren nicht gänzlich auf das Spiel im Trio beschränkt. Zunächst einmal nahm er in den

Leo Burnett

Die Memorex-Cassette. So wiedergabetreu, daß Glas zerspringt.

Memorex im Wiedergabe-Test der Queen of Jazz:



1. Ella Fitzgerald live im Tonstudio. Aufnahme erfolgt auf Memorex-Cassette.
Wird die Live-Stimme, elektronisch verstärkt, wirklich jenen Ton treffen, der Glas zerspringen läßt?



2. Die Live-Stimme ertönt höher und höher und, – trifft den Ton!



3. Jetzt ein neues Glas. Die Memorex-Aufnahme wird abgespielt. Hochspannung im Studio: Wird die Cassette wirklich den Live-Ton wiedergeben?



4. Es geschieht! Die phänomenale Wiedergabetreue der Memorex-Cassette ist bewiesen.

So live-scharf die Höhenaussteuerung dieser Cassette ist, so live-scharf ist ihr Baßvolumen. Diese Kapazität verdankt sie dem neuen amerikanischen MRX_2-Oxide-Band (für Memorex geschützt). Sie gehört zu den hochwertigsten Cassetten der Welt.

Die Memorex-Cassette . . . ist es live – oder ist es Memorex?

Erhältlich in allen guten Fachgeschäften und Warenhäusern.

frühen sechziger Jahren hochmusikalische, niveauvolle Duos mit dem geistig verwandten Gitarristen Jim Hall auf, wie sie im Cool-Jazz seit den um zehn Jahre früheren Duos von Lee Konitz und Billy Bauer eine Tradition haben. Allen Freunden des lyrisch-sensiblen Jazz ist „Interplay" (Riverside RM 445) von Evans und Hall zu empfehlen. (Neuerdings war Gomez ein Duopartner im Aufnahmestudio.) Außerdem spielte Evans in jener Zeit eine Reihe von Solostücken – meist Themen aus Broadway-Revuen und Filmen – ein und machte (ebenfalls für das Verve-Label) schließlich seine „Conversations With Myself": Per Playback nahm er parallele Spuren auf. Hier zeigt sich der Pianist als witziger und gewitzter Mann, der nicht nur mit den Melodien, sondern auch dem Sinn ihrer Titel jongliert. Allerdings muß man gegen eine derartige Musik doch Vorbehalte anmelden, einmal wegen der technischen Manipulation, zum anderen wegen des fehlenden Austausches unter verschiedenen Musikern, der durch eine schizoide Scheinkommunikation ersetzt wird. Evans ist nicht der erste oder einzige Musiker, der derartiges aufnahm, vielleicht ist er aber derjenige, der das Optimale daraus machte.

Im „Third Stream" ...

Auch die Produktionen, bei denen Bill Evans im Rahmen größerer Orchester zu hören ist, verdienen eine nähere Betrachtung. Die Orchesterleiter und Arrangeure dieser Unternehmungen waren Michel Legrand, George Russell, Oliver Nelson, Gunther Schuller und Claus Ogerman. Gerade die Zusammenarbeit mit Ogerman erwies sich als besonders sinnvoll, vielleicht auch deshalb, weil dessen Partituren zum Klavierspiel von Bill Evans entweder wie ein Maßanzug gefertigt sind oder einen idealen Hintergrund bieten. Die beiden Musiker haben in dem, was man gewöhnlich „Third Stream" nennt, nämlich der Verbindung von Jazz und Konzertmusik der europäischen Tradition, gemeinsame Ideale. Kein anderes Produkt in dieser ganzen Kategorie, die sich mit Namen wie Ellington, Strawinsky, Ornette Coleman oder Leonard Bernstein schmücken kann, überzeugt mich so weitgehend wie die Resultate zweier Aufnahmeserien von Evans und Ogerman. Im Jahr 1965 wurde das Album „Bill Evans Trio With Symphony Orchestra" gemacht. Mit einem Streicherensemble, das eher ein großes Kammerorchester als ein Symphonieorchester war, wurden Motive und Melodien von Bach, Chopin, Scriabin, Granados und Fauré sowie „My Bells" und „Time Remembered" von Evans selbst neben „Elegia" von Ogerman bearbeitet. Mit Unterstützung der Streicher oder vor ihnen spielt Evans am Klavier die Motive und variiert sie dann in knappen Improvisationen mit seiner Rhythmusgruppe – wiederum schaffen die Streicher den Rahmen dazu. Diese Musik ist keine „verjazzte" Klassik; denn die Vorlagen werden kaum mehr als zitiert. Arrangements und Improvisationen fügen sich ohne Bruch zu einer Einheit. Große Ruhe und Ausgeglichenheit kennzeichnen die einzelnen Stücke, die in erster Linie eine ästhetische Platte ergaben (sie liegt vor auf Verve V-8640). Die zweite gemeinsame Arbeit von Ogerman und Evans übertrifft die erste noch an Originalität: „Symbiosis" (erschienen auf der deutschen Marke MPS unter 21 22094-3) ist eine von Ogerman selbst komponierte Suite in zwei Sätzen, die unter sich wieder in drei bzw. zwei Teile gegliedert sind. Der Komponist sagte selbst dazu: „Ich kann mir gegenwärtig das Stück nicht anders als von Bill gespielt vorstellen." Neben einem Streicherensemble, zusätzlichen Holzbläsern (neun Musikern auf Flöten, Oboen, Fagotten, Klarinetten und Baßklarinetten), Hörnern und einer Tuba ist eine nahezu komplette Bigband zu hören. Fast Ellingtonsche Klänge, unisono gespielte Linien, die an Themen und Improvisationen der Cool-Innovatoren des Tristano-Kreises erinnern, und lateinamerikanische Rhythmen werden symphonischen Parts gegenübergestellt. Das verbindende Glied bilden die Improvisationen des Evans-Trios mit Eddie Gomez und Marty Morell. Der erste Satz hat verschiedene mäßig schnelle Tempi, der zweite ist langsamer. Die Beiträge des Trios gehören zum Besten, was ich von ihm kenne. „Symbiosis" ist ein bislang noch nicht allzu stark beachtetes, nach meiner Ansicht jedoch ein denkwürdiges Werk.

... und in der Avantgarde

Bei den vorhin erwähnten Orchesterstücken des in den USA lebenden Franzosen Michel Legrand vom Ende der fünfziger Jahre (erschienen auf CBS) bekleidete der Pianist nur eine Nebenrolle, ebenfalls beteiligt waren Miles Davis und John Coltrane. Oliver Nelsons „Blues And The Abstract Truth" aus den frühen fünfziger Jahren (auf Impulse) gehört – obwohl die Arbeiten dieses Arrangeurs fast durchweg dem unauffälligen „Main Stream" zuzurechnen sind – in den Bereich des experimentellen Jazz; denn neben Evans wirkten der Multiinstrumentalist Eric Dolphy und der junge Trompeter Freddie Hubbard mit, beide zu jener Zeit ganz entschiedene und wichtige Avantgardisten. Völlig der Suche nach neuen Klängen und Kompositionstechniken gewidmet waren die Arbeiten von Schuller und Russell, bei deren Aufnahmen Evans am Klavier saß. Gunther Schuller – ein amerikanischer Zeitgenössischer, der u.a. eine Oper geschrieben hat, in die eine Avantgarde-Jazzgruppe integriert ist – erstellte mehrere „Variations On A Theme By John Lewis" („Django") und „Variations On a Theme By Thelonious Monk" („Criss-Cross"), die von einem Streichquartett plus Evans, Eric Dolphy, Ornette Coleman und anderen interpretiert wurden. Die Aufnahmen erschienen als „Jazz Abstractions" auf Atlantic SD 1365. – „Music For The Space Age" hieß ein Experiment des Komponisten und Theoretikers George Russell in der Mitte der fünfziger Jahre, bei dem Bill Evans zusammen mit Paul Bley in Improvisationen an zwei Klavieren zu hören war – sicher eine hochinteressante Begegnung zweier artverwandter Pianisten. Der Vergleich von Evans und Bley ist in zweierlei Hinsicht aufschlußreich: Einmal war Evans in seiner frühen Phase unbedingt von dem damals bereits wichtigen Bley beeinflußt, während die Triomusik Bleys später Parallelen und Bezüge zu Bill Evans zeigte. Zum anderen ist Bley seit jenem Treffen ein geradezu notorischer Avantgardist und Experimentator (und dabei übrigens sowohl musikalisch als auch erscheinungsmäßig jugendlich) geblieben, während der (deutlich gealterte) Evans nicht nur bald sehr viel populärer wurde, sondern sich stilistisch auch weitgehend festlegte und konzeptionell kaum mehr

SONY GmbH Mathias-Brüggen-Str. 70-72 5000 Köln 30

SONY HIGHER-FI

4 SONY-Ideen zur Plattenspieler-Technik.

„Es muß noch perfekter gehen – und wir werden herausfinden wie." Diesen Grundsatz beweist SONY ganz besonders mit seinen Plattenspielern. Gleichlauf-, Resonanz- und Rumpel-Problemen ist SONY mit einer „Ideentechnik" und Verarbeitungsqualität begegnet, die aus HiFi HIGHER-FI macht.

Idee 1: Quarzstabilisierte Gleichlaufkonstanz. Selbst die aufwendigste Antriebsart, den Direktantrieb, hat SONY durch einen Meßfühlkopf und durch zusätzliche Quarzstabilisation der Motordrehzahl noch weiter verbessert. Der Quarz garantiert extremen Gleichlauf auch nach längerem Einsatz.

Idee 2: Resonanzdämpfende Materialien und erschütterungsfreie Bedienung. Gehäuse aus SBMC (Metall/Kunststoffverbindung), Tonarm aus Carbon-Fiber (Kohlenstoff/Kunststoffverbindung) und flüssigkeitsgefüllte Plattentellerauflage eliminieren störende Eigen- und Fremdschwingungen. Tip- oder Sensortasten (z.B. bei PS-4300) ermöglichen erschütterungsfreie Bedienung.

Idee 3: Edelstein-Tonarmlagerung. Ähnlich hochwertigen Uhrenlagern wird die Lagerreibung des Tonarmes durch Diamantspitzenlager auf ein Minimum reduziert. Dies gewährleistet bestmögliches Abtasten der Plattenrillen.

Idee 4: Elektronisch gesteuerte Tonarmrückführung mit separatem Servo-Motor. Diese vom Plattentellerantrieb unabhängige Tonarmführung optimiert die Gleichlaufeigenschaften des Laufwerks. Beim SONY PS-8750 wird dieser Rückführungsmotor über eine Fotozelle gesteuert.

SONY
Mit neuen Ideen voran.



SONY PS-8750

weiterentwickelte. Allerdings nahm Bill Evans noch einmal zu Anfang der siebziger Jahre an der Plattenaufnahme einer George-Russell-Bigband teil, die von der CBS vertrieben wird: „Living Time". Hierbei wirkt der Pianist gehemmt und an den Rand gedrängt; denn Russell gestaltete die Arrangements sehr breit, und zwar nach dem von ihm entwickelten und fast ausschließlich verwendeten „Lydian Concept", einer umfassenden Theorie, die Modalität und Chromatik in ein System zu bringen sucht, die zwar Denkanstöße lieferte, aber in der Praxis wenig Verwendung fand. Sicher muß man Bill Evans, der eigentlich ein traditionsverbundener, wenn nicht gar konservativer Musiker ist, zugute halten, daß er sich nicht nur geistig mit neuen Ideen auseinandersetzte, sondern sich auch an der Verwirklichung experimenteller Projekte beteiligt hat.

Ein Konservativer?

„Konservativ" ist wohl in jedem Bereich ein Reizwort – in der Musik wie in der Politik –, obwohl es durchaus wertfrei gebraucht werden kann. Musik und Gesellschaft stehen gewiß in einem Zusammenhang; dieses Problem wurde bereits berührt, als es um die Förderung von Bill Evans durch die amerikanische Presse ging. Hier will ich meine eigene Position auf der nahezu utopischen Seite des Nichtkommerziellen und meinen Gegensatz zum Standpunkt, daß Musik, die erfolgreich ist, auch in irgendeiner Weise gut sein müsse, nicht verleugnen. An musikalischen Maßstäben gemessen erscheint mir der Pianist als Beispiel eines „guten" Konservativen. Bill Evans würde diese Bezeichnung wohl selbst nicht ablehnen. Das läßt sich aus vielen seiner Äußerungen herauslesen, zum Beispiel: „Ich erinnere mich, wie ich mit Miles Davis über Brahms diskutierte. Er meinte, er könne dessen Musik nichts abgewinnen, und ich sagte ihm: ‚Wenn du über die Stilistik, die dich stört, hinwegsiehst, könntest du da jedoch wirklich große Schätze finden.' Ich weiß nicht, ob das irgendeinen Erfolg hatte oder nicht, wir sprachen nie wieder darüber. Aber ich glaube, dasselbe Problem gibt es im Jazz; wenn du über den Stil, den Rhythmus, die Sachen, die dich stören, hinwegsiehst – dann ist doch alles so ziemlich das gleiche. Die Dinge verändern sich wirklich nicht so sehr." Wenn man ihm vorwarf, daß er jahrelang an demselben Repertoire festhalte, daß er nicht häufiger zu neuem oder neuartigem Material greife, sagte er etwa: „Es besteht nicht so sehr ein Bedarf an einer neuen Form oder an neuem Material, sondern es ist eher wichtig, daß wir der Songform erlauben, sich selbst breiter zu entwikkeln und auszudehnen." Hier deutet Evans sein Interesse an komplizierteren Formen an, als sie im improvisatorischen Jazz gemeinhin üblich sind. Anliegen und Vorstellungen seiner eigenen Musik – zumal der des Trios – umschreibt der Pianist so: „Ich habe sie nie auch nur im geringsten erzwungen, und trotzdem glaube ich, daß es bei mir Veränderungen gab. Aber immer noch ist sie (meine Musik) im wesentlichen dasselbe. Sie hat einen bestimmten Faden von Anfang an verfolgt: zu lernen, wie ich eine Form, einen harmonischen Ablauf fühlen kann, zu lernen, wie ich damit umgehen kann, wie ich mich ihrer mit mehr und mehr Freiheit bedienen kann. So habe ich mich entwickelt, und dafür gibt es kein Ende . . . so mache ich weiter."

Musik ins Lot gebracht

Und gerade im Zusammenhang mit den Standards aus der Schlagermusik hat der Pianist Kreativität bewiesen. Bis in diese Jahre hinein hat Evans in seinen Improvisationen über geradezu triviale Schlagermelodien in sensibler und verhaltener Weise immer wieder erstaunliche Intensität erreicht – die meisten seiner Zeitgenossen bedurften dafür physischer Energien und eines rigorosen Aktionismus. Die Aufnahmen mit dem Miles-Davis-Sextett oder beispielsweise auch verschiedene Versionen von „Autumn Leaves" im Trio mit Scott LaFaro können hierfür als Illustration stehen. Für kaum einen Musiker außer Davis und Coltrane steht das Adjektiv „lyrisch" mit ähnlicher Berechtigung wie für Bill Evans. „The Lonely Pepole", „Sugar Plum" oder „Mornin' Glory" auf den neueren Alben können auch dafür gelten. Selten hat ein Jazzmusiker die Substanz seines Materials gewissenhafter durchdrungen. Man höre sich verschiedene Versionen von „On Green Dolphin Street", „Gloria's Step" oder „How My Heart Sings" aus fünfzehn Jahren an. Evans hat natürlich auch Einfluß ausgeübt auf andere Klavierspieler: Hampton Hawes, Don Friedman, Steve Kuhn, und selbst das Spiel neuerer Musiker wie Chick Corea, Richard Beirach, Joachim Kühn und schließlich Keith Jarrett, der so viel gelobt wird, weist an Kristallisationspunkten, in Momenten des Atemholens, der Besinnung und der Entspannung, in der geistigen Substanz unverkennbar auf Bill Evans zurück. Die eigentliche Leistung des Pianisten ist es, daß er immer Musik spielte, die gleichzeitig spannend, lyrisch und gescheit war, daß er bei vielen seiner Bemühungen Swing, Intuition, Gefühl und Intelligenz ideal ins Lot brachte.

Günter Buhles

Die Neuen von TANDBERG.



10 X, semi-professionelle Tonbandmaschine mit drei Motoren, Vor- und Hinterbandkontrolle, drei Geschwindigkeiten, 26,5-cm-Spulen.



TCD 310 Mk II, Cassetten-Recorder der Spitzenklasse, drei Motoren mit Doppel-Capstan-Antrieb.



TR 2025, UKW-Stereo-Receiver der Spitzenklasse.

TANDBERG bringt den Beweis, daß sich Spitzenqualität noch verbessern läßt. Fachleute aus dem Elektronikbereich, Techniker und Designer arbeiten unermüdlich daran, die weltbekannte skandinavische Spitzentechnik und das gediegene Design der TANDBERG-HiFi-Produkte auf dem laufenden zu halten, um so den Mitbewerbern immer eine Nasenlänge voraus zu sein. Ergebnis dieser Bestrebungen: Das Spulentonbandgerä 10 X. Die Maschine mit dem elektronischen Gehirn bestehend aus 8 hochwertigen integrierten Schaltkreisen (IC's). Wo früher die Mechanik dominierte, präsentier sich heute Elektronik. Die Logikschaltungen steuern de Bandzug und die Geschwindigkeit. Wo früher geschalte wurde, genügt heute leichtes Antippen. Die 10 X biete alle technischen Möglichkeiten, die für TANDBERG eine Selbstverständlichkeit sind. Echo, Multiplayback, Vor- und Hinterbandkontrolle während der Aufnahme, drei Motoren, Crossfield-Technik, 3 Bandgeschwindigkeiten spiegeln die Summe des technisch Machbaren wider. 10 X die Tonbandmaschine für Kenner und Könner.

Cassetten-Recorder finden bei den HiFi-Freunden immer mehr Liebhaber. TANDBERG bringt deshalb den TCD 310 Mk II, der die problemlose Bedienung de Cassetten-Recorders mit der akustischen Leistung de Spulentonbandgerätes harmonisch verbindet. Auch hie ist die TANDBERG-Technik vielen anderen um Meilen voraus. Elektronische Steuerung, Dolby, große Spitzenwert-Pegel-Anzeige, Front- und Toploader in einem, dre Motoren, Frequenzbereich: 30 bis 16.000 Hz nach DIN 45500.

Mit dem Receiver TR 2025 rundet TANDBERG das Bild der 2000er-Serie ab. Damit bietet Ihnen die TR-Serie vom 2 x 125 Watt Sinus (DIN 45500)-Spitzengerät TR 2075 zu dem Sie kaum Vergleichbares auf dem internationalen HiFi-Markt finden, über den Receiver TR 2055 mit 2 x 85 Watt Sinus (DIN 45500) bis zum TR 2025, der jetzt seine Premiere feiert, ein Programm, das allen technischen Ansprüchen und finanziellen Möglichkeiten Rechnung trägt. Einige technische Daten: 2 x 40 Watt Sinus (DIN 45500), Klirrfaktor kleiner als 0,15%, fünf Vorwahltasten für UKW, Eingänge: 2 x Tonband, 1 x Plattenspieler, Anschlußmöglichkeiten für vier Lautsprecher-Boxen usw.

TESTSICHER

DIE TANDBERG HIFI FAMILY

DIE TANDBERG HIFI FAMILY

RECEIVER · BOXEN · TONBANDGERÄTE · CASSETTENRECORDE

TANDBERG RADIO DEUTSCHLAND GMBH
Heinrich-Hertz-Straße 24
D-4006 Erkrath 1

TANDBERG GmbH
Hietzinger Kai 97
A-1130 Wien

Egli, Fischer & Co. A Zürich
Gotthardstraße 6
Claridenhof
CH-8022 Zürich.

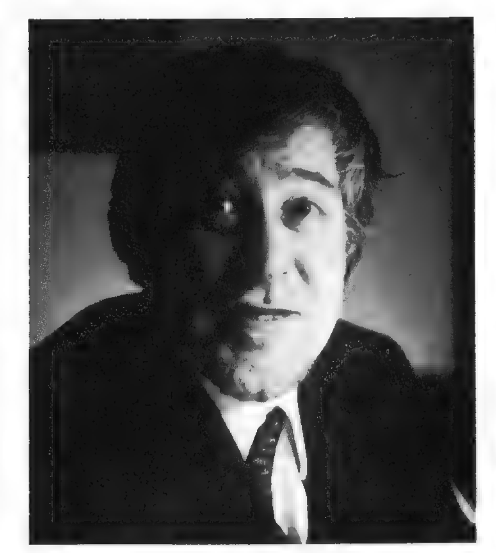
Ich möchte mehr über die TANDBERG HIFI FAMILY wissen!

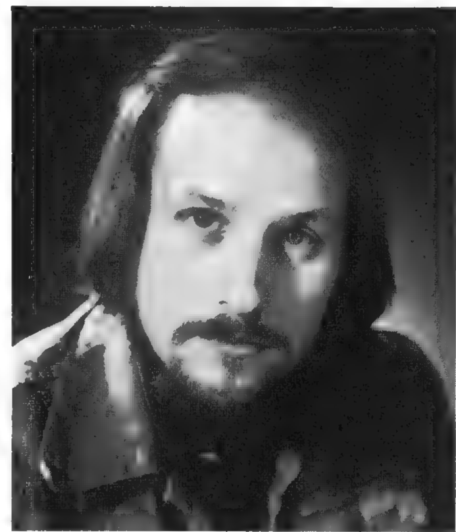
Name

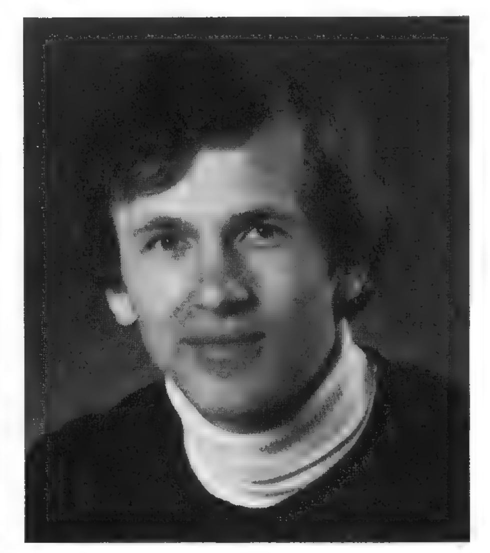
Straße

PLZ, Ort

Gibt es eine Münchner Komponisten-Schule?


Wilhelm Killmayer


Rudolf G. Knabl


Paul Engel

Würde man ähnlich wie in den Wirtschaftswissenschaften auch für die Musik eine Standorttheorie entwickeln, die Chancen für eine vermehrte Produktivität dort sieht, wo die äußeren Bedingungen am günstigsten sind, wo würde München wohl kaum zu den bevorzugten Plätzen gehören. Denn das Neue in der Kunst traf in dieser Stadt noch niemals auf besonders förderliche Umweltfaktoren, auf eine Atmosphäre aus Bereitschaft, engagierter Entdeckerlust und öffentlichem Interesse. Es entstand vielmehr – und dafür gibt es immerhin eine Reihe erstaunlicher Beispiele – in Nebenhinein, halb verborgen, ungewollt und fast zufällig. Warum sollte sich daran inzwischen etwas geändert haben? Zufällig, so möchte man deshalb fortfahren, kam 1959 Günter Bialas als Kompositionslehrer an die Münchner Musikhochschule, zufällig wurde vor drei Jahren Wilhelm Killmayer sein Nachfolger, und zufällig ging aus beider Unterricht eine Reihe bemerkenswerter Talente hervor, von denen sich einige nun in einem Uraufführungskonzert des „Studios für Neue Musik" präsentierten.

Teilweise waren es ehemalige Schüler von Bialas, die mittlerweile schon selbst berufstätig sind, teilweise noch aktive von Killmayer oder beiden zusammen. Was freilich die Angelegenheit sofort von einem erweiterten und deshalb in ein öffentliches Forum transplantierten „Vorspielabend" abhob und unterschied, war jener Grad von geprägter künstlerischer Qualität, der sich gerade in der Verschiedenartigkeit der aufgeführten Stücke zu erkennen gibt. Das waren nicht fünf Auslegungen oder Spiegelungen eines gemeinsamen Grundmusters, zu denen Killmayer dann mit zwei Klavier-Nocturnes eine ohnehin rückschließbare Urform beigesteuert hätte. Insofern läßt sich also von Schule im engen Sinn einer pädagogischen Abhängigkeit oder Nachfolge nicht reden. Gleichwohl zieht sich da – schwer dingfest zu machen, aber spürbar – durch all das sechsmal Individuelle in Ansatz, Absicht und Ausformung ein geheimes Band entfernter Familienähnlichkeit, eine Übereinstimmung in der Haltung. Diese Stücke entwickeln sich in einer selbstgewählten Unbefangenheit: unbefangen gegenüber ihrer eigenen Verlaufsrichtung, die sie ganz woanders hinführen kann, als es bei ihrem Beginn abzusehen war; unbefangen auch gegenüber ihrer Ausdruckshaftigkeit, der Direktheit oder, wo es sein muß, der lyrischen Verschleierung ihres Mitteilungscharakters, der ungescheuten Hingabe an den klingenden Moment; unbefangen schließlich im Einsatz der gegenwärtig verfügbaren Mittel von Satztechnik, Harmonik, Instrumentation und Farbe.

Rudolf G. Knabl, der Jüngste unter den Aufgeführten, setzt mit einer weitbogigen Kantilene an und folgt ihr, bis die Impulse ihrer Verzweigungen in heisere Geräuschhaftig-


Heinz Winbeck


Peter Kiesewetter


Chien Nan-chang

HITACHI hifi



HS-450
das 90-Watt-Klangerlebnis

Leistungsstarke 3-Weg-Box für verwöhnte Ohren. Das Besondere daran ist die von Hitachi entwickelte freischwingende, gefaltete Randaufhängung der Tiefton-Membrane: glasklare Wiedergabe auch tiefster Bässe in unübertroffener Reinheit.

Frequenzbereich: 35 bis über 20.000 Hz. Volumen: 45 Liter, L/C Frequenzweiche. Separate Pegelregler für Mittel- und Hochton-System.

Bitte fordern Sie unseren ausführlichen Prospekt an bei: Hitachi Sales Europa GmbH – Mitglied des dhfi – Kleine Bahnstr. 8 · 2000 Hamburg 54 oder: Hitachi Österreich · Kreuzgasse 27 · 1180 Wien

HITACHI HiFi-Bausteine sind nur beim guten Fachhandel erhältlich



keit münden und verstummen. Solchen Umschlag ins Unerwartete oder in die andere Gangart erhebt Paul Engel – ebenfalls etwa Mitte der Zwanzig und aus einer alteingesessenen Musikerfamilie stammend – zum Prinzip einer struppig ungebändigten Folge wechselnder oder kontrastierender Zustände. Der Taiwan-Chinese Chien Nan-chang setzt in „Neun Hand- und Fußstücken für Klaviertrio" skurrile und gestisch phantasievolle Kleinstminiaturen von kaum mehr als Halbminutenlänge dagegen. Und wenn sich daran schon die ästhetische Freizügigkeit innerhalb der Gruppe zeigt, so wird das angesichts der größeren kompositorischen Erfahrung und Metiersicherheit von Heinz Winbeck und Peter Kiesewetter noch deutlicher: Beide lehnen sich an historisch fixierte Darstellungsweisen an, Winbeck an den Songstil der zwanziger Jahre, Kiesewetter an die englische Musizierpraxis des frühen 17. Jahrhunderts; und doch werden diese beiden dreihundert Jahre auseinanderliegenden Stilgewandungen nur als Abstoßfläche für Eigenes verwendet, das dann zunehmend selbständiger und eindringlicher gerät; dabei kommen sich die Ergebnisse seltsamerweise wieder ganz nahe und enthüllen die gemeinsamen Tendenzen. Aber berechtigt das schon – auch wenn man Killmayers Nocturnes dazunimmt, die John Fields frühen Nocturne-Modellen nachgebildet sind und sich zu Schubertschen Schocksekunden steigern – berechtigt das schon, von einer „Münchner Schule" zu sprechen? Oder ist es überhaupt nur die Abweichung von den derzeit gängigen Normen, Trends und Spielarten, die den Münchner Komponisten einen Gruppenstatus verschafft? Immerhin, anderthalb Jahrzehnte einer Kontinuität in der Unbeirrbarkeit, auch im Gründen und Heranbilden eigener Ensembles, von denen bei diesem Studioabend gleich zwei neue vorgestellt wurden, haben in dem widerspenstigen Münchner Klima etwas entstehen lassen, das als eindringliche, unverwechselbare Stimme auch außerhalb der Stadt nicht mehr zu überhören ist. Ulrich Dibelius

---



Percy Wilson gestorben

Im Alter von 84 Jahren ist Percy Wilson, Nestor der HiFi-Fachjournalisten, am 30. April 1977 infolge einer Herzattacke verstorben. Nachfolgend einige Lebensdaten dieses hochverdienten HiFi-Publizisten: Ausbil-



dung an der örtlichen Grammar School in Halifax, seinem Geburtsort, und dann am Queen's College in Oxford, Abschluß mit einem Mathematik-Diplom und Auszeichnung im Jahre 1915, bis 1919 Instrukteur bei der Royal Navy, nach der Demobilisation Verwaltungsoffizier im Unterrichtsministerium.
1923 kaufte Percy Wilson die dritte Nummer von The Gramophone und sandte dem Chefredakteur, Christopher Stone, die mathematische Lösung des Problems des tangentialen Spurfehlwinkels, wodurch dieser von 10 auf etwa 2° reduziert wurde. Dies war der Anlaß für die enge Zusammenarbeit mit Christopher Stone und Sir Compton Makkenzie, beide Gründer der Zeitschrift. Wilson wurde Gründungsmitglied des Experten-Komitees der Zeitschrift und später ihr technischer Berater. 1930, während seiner Dienstzeit am Unterrichtsministerium, half Wilson der BBC bei einer Serie von Hörtests für BBC-Schulsendungen, außerdem war er von seiner Behörde in ein technisches Komitee für Sprechende Bücher für Blinde delegiert worden.
Während des Zweiten Weltkriegs mußte Wilson auf die meisten seiner Audio-Aktivitäten verzichten, nahm sie aber nach dem Krieg wieder auf. Von 1949 bis 1966 war er Technical Editor von The Gramophone; 1963, während eines Besuchs in den USA, wurde er „Associated" der AES, 1964 wurde er mit einer Citation, 1966 als zweiter Nichtamerikaner mit der Fellowship und 1972 mit der Honorary Membership ausgezeichnet. Mit J. Ooms, Holland, bemühte er sich um den Aufbau der europäischen AES-Sektion und wurde der Gründungspräsident der britischen Sektion. Zahlreich waren seine Erfindungen und Anregungen in der HiFi-Technik. Ein von ihm entwickelter großer Horn-Lautsprecher wurde von seinem Sohn, G. L. Wilson, Professor an der Pennsylvania University, weiterentwickelt. Außer für The Gramophone hat Percy Wilson zahlreiche Beiträge für andere Audio- und HiFi-Zeitschriften verfaßt, so auch für HiFi-Stereophonie einen Bericht über „HiFi in den USA" (Heft 1/67). Außerdem hat er folgende Bücher geschrieben: Modern Gramophones and Electrical Reproducers (zusammen mit G. W. Webb, 1929), The Gramophone Handbook, 1956, und das historische Kapitel im Gramophone Jubilee Book, 1923–1973. Percy Wilson, ein überaus liebenswürdiger und humorvoller Mensch, war gewiß der erste, der den Beruf eines HiFi-Fachjournalisten ausgeübt hat. Kein Wunder, daß er wie kein anderer über die Geschichte dieser Branche zu berichten wußte. Br.

So gut wie die Teuersten. Nur nicht so teuer. SABA ULTRA HiFi.

Viele HiFi-Geräte der Spitzenklasse haben ein unverwechselbares Erkennungszeichen: Den hohen Preis.

Daß man jedoch hochwertige HiFi-Anlagen auch zu einem vernünftigen Preis bauen kann, möchte Ihnen SABA hier in aller Kürze beweisen.



Das hier abgebildete Gerät
aus der neuen SABA ULTRA HiFi-Familie ist das Modell
SABA ULTRA HiFi 9120 Stereo. Mit 2 x 60 Watt Musikleistung bzw. 2 x 32 Watt Nennleistung.
Passende und genau abgestimmte Boxen: SABA ULTRA HiFi-Lautsprecherbox 600, FL 600, 1200.

1. SABA ULTRA HiFi bietet Leistungswerte, die sogar bei sündhaft teuren Geräten eine Rarität sind.

Dieses Spitzengerät hat eine UKW-Empfindlichkeit von 1,1 μV und eine UKW-Trennschärfe von 80 dB. Ferner hat das hier abgebildete SABA ULTRA HiFi-Steuergerät 9120 Stereo bei einer Nennleistung von 2 x 32 Watt einen Klirrfaktor von 0,06%. Und erreicht im Übertragungsbereich den Spitzenwert von 20 bis 40.000 Hz.

2. SABA ULTRA HiFi bürgt für höchste Zuverlässigkeit.

Durch neue Schaltungskonzepte, durch die bei SABA Farbfernsehgeräten bewährte Modulbauweise. Und durch einen extremen Betriebstest: Von 48 Stunden.



Der hochwertige
Hifi-Stereo-Decoder
des hier abgebildeten
Steuergerätes 9120 in PLL-
Technik mit integrierter Schaltung.

3. SABA ULTRA HiFi bietet modernstes Design in drei verschiedenen Ausführungen.

Sie bekommen z. B. das hier abgebildete Modell in Nußbaum, Mattweiß oder Metallic-Anthrazit.

SABA ULTRA HiFi. Testen Sie diese deutschen Spitzengeräte beim Fachmann: Bei Ihrem Fachhändler.





Schallplatten-chronik des Monats

James Levine, dessen Aufnahme der dritten Mahler-Symphonie seit kurzem auf dem deutschen Markt ist, hat im Januar mit dem Philadelphia Orchestra als einen weiteren Schritt auf dem Weg zur geplanten Gesamteinspielung die Fünfte von RCA aufzeichnen lassen. Levine, „Principal Guest Conductor" des renommierten Ensembles, ist nach Stokowski, Ormandy, Toscanini und Munch erst der fünfte Dirigent, mit dem das Orchester Schallplattenaufnahmen gemacht hat.

Mstislaw Rostropowitsch ist der Dirigent einer neuen Serie aller Tschaikowsky-Symphonien. Die Aufnahme mit dem London Philharmonic Orchestra entstand im Anschluß an konzertante Aufführungen in der englischen Hauptstadt und enthält zusätzlich die Manfred-Symphonie, von der gleichzeitig DG eine Neuproduktion mit dem London Symphony Orchestra unter Ahronovitch (2530 878) herausbringt. Eine Katalogneuheit ist die erste Einspielung aller Klavierstücke op. 72 durch Alexej Nassedkin, die Eurodisc von Melodija übernimmt.

Zwei neue Aufnahmen der **Symphonie „Aus der Neuen Welt"** von Dvořák treten in diesen Wochen in Konkurrenz: EMI veröffentlicht eine neue Interpretation durch Herbert von Karajan und die Berliner Philharmoniker, Eurodisc hat aus Moskau eine Einspielung unter Gennadij Roschdestwenskij erhalten. Außerdem hat Colin Davis in Amsterdam eine Siebente mit dem Concertgebouw-Orchester aufzeichnen lassen (Philips 9500 132).

Colin Davis als Sibelius-Dirigent: Im Rahmen ihrer diesjährigen Subskriptionen erscheint bei Philips auf fünf LP eine Einspielung der sieben Symphonien sowie der Symphonischen Dichtungen „Finlandia", „Tapiola" und „Der Schwan von Tuonela" mit dem Boston Symphony Orchestra unter Leitung des Covent-Garden-Chefs als Gast (6709 011).

Lazar Berman wird im Herbst zusammen mit **Leonard Bernstein** und dem New York Philharmonic die ersten drei Klavierkonzerte von Prokofjew für CBS aufnehmen. Zur gleichen Zeit wird Bernstein, der kürzlich zusammen mit Montserrat Caballé den Schlußgesang aus Strauss' „Salome" aufgenommen hat, mit einer Gesamteinspielung der Dvořák-Symphonien beginnen. Berman hat indessen anläßlich seines Bonner Deutschland-Debüts die „Années de pèlerinage" von Liszt vollständig eingespielt und unprogrammäßig noch Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung" zusätzlich von der Deutschen Grammophon aufnehmen lassen.

Nach der Deklaration eines **Beethoven-Jahres 1977** folgen jetzt erste größere Taten: Noch in diesem Monat kommt Karajans neue (dritte) Gesamtaufnahme der neun Beethoven-Symphonien bei DG heraus – natürlich (zum zweitenmal) mit den Berliner Philharmonikern. Einen historischen Kontrapunkt dazu bietet Philips mit einer Achtplattenkassette, die Aufnahmen der Symphonien unter Willem Mengelberg – vornehmlich aus dem Jahre 1940 – zusammenfaßt. Die Gesamteinspielung der Klavierkonzerte einschließlich der Chorfantasie durch Alfred Brendel und das London Philharmonic Orchestra unter Bernard Haitink, von der es vorab schon die Konzerte Nr. 5 und Nr. 1 auf Einzelplatten gab, erscheint im September; Brendel ist außerdem mit dem Konzertmitschnitt einer Aufführung der Diabelli-Variationen vom Februar 1976 im Londoner BBC-Studio vertreten (beide Philips).
Rudolf Buchbinder schließt bei Telefunken der Gesamtaufnahme der Variationen eine Kassette mit sämtlichen Klavierstücken Beethovens an, also Bagatellen, Fantasie, Polonaise u. ä. Vor der Tür steht die Veröffentlichung der späten Sonaten mit Pollini (DG); Vladimir Ashkenazy setzt seine Sonatenserie für Decca mit den Opera 101 und 109 fort, außerdem erscheint mit ihm und Itzhak Perlman eine Gesamtaufnahme der zehn Violinsonaten. Eine Veröffentlichung der noch nicht abgeschlossenen Einspielung aller Streichquartette durch das Cleveland-Quartett ist dagegen nicht vor Herbst 1978 zu erwarten.

Die deutsche RCA wird die sechsbändige amerikanische **Heifetz-Collection** mit den Aufnahmen des Geigers aus den Jahren 1917 bis 1955 für den deutschen Markt übernehmen. Band 1 der Dokumentation, die auf 4 LP die Heifetz-Aufnahmen bis 1924 zusammenfaßt, erscheint im Oktober in deutschsprachiger Aufmachung.

Eine Kassette mit elf Platten erinnert an den frühverstorbenen **Julius Katchen** und vereint einen Großteil seiner Brahms-Interpretationen für die Platte: alle Klavierwerke, die Violinsonaten (mit Josef Suk) sowie die beiden Konzerte (Teldec).

Zusammen mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Bernhard Klee spielte **Wilhelm Kempff** nach seiner Genesung Ende Mai in München Mozarts Klavierkonzerte KV 466 und 467 für die Deutsche Grammophon ein.

Eurodisc faßt drei Supraphon-Platten zu einer Kassettenveröffentlichung zusammen, auf der die tschechische Cembalistin **Zuzana Ružickova** 37 Sonaten von Domenico Scarlatti spielt.

Ähnlich Buchbinder wird auch **Deszö Ránki** von Telefunken, deren Exklusivkünstler für den Westen er ist, auf die Ochsentour der Gesamteinspielungsserien geschickt: Nach der Bartók-Kassette mit den 85 Stücken „Für Kinder" erscheint demnächst eine Gesamteinspielung der 153 Stücke des „Mikrokosmos

Bach für Klarinette und Saxophon: Zwei neue Platten stellen bekannte Bach-Werke in ungewohnten Bläser-Transkriptionen vor. Auf Hungaroton 11 814 spielen Emilia Csánky, Kálmán Berkes und György Hortobágyi die dreistimmigen Inventionen als Arrangement für Oboe, Klarinette und Fagott (über Disco-Center, 0561/32022), auf dem Doppelalbum 146LP4S des kleinen US-Labels Proton ist eine Wiedergabe der „Kunst der Fuge" durch das Los Angeles Saxophon Quartet festgehalten (über Le Connaisseur, 0721/25612).

Als „Gesamtaufnahme" firmiert eine Telefunken-LP, auf der **Klaus Storck** und **Karl Engel** Dvořáks und Janáčeks Kompositionen für Cello und Klavier zusammengefaßt haben (6 42038)

Einen Schwerpunkt im Neuangebot des **Opern-Herbstes 1977** bilden erwartungsgemäß Werke, die von den Bühnen nur selten gespielt werden oder in Vergessenheit geraten sind. Wie schon gemeldet, ist in Leipzig als Koproduktion von EMI Electrola und VEB die erste Aufnahme von Robert Schumanns „Genoveva" entstanden. EMI London produzierte in Krakau einen „Ur-Boris"; die erste Aufnahme der „originalen" Mussorgsky-Partitur leitete Jerzy Semkow, die Titelrolle sang Martti Talvela (1C 155-02 870/3). Eurodisc hat vom Bolschoi-Theater eine 1975er Aufführung von Rachmaninows „Francesca da Rimini" übernommen, unter Mark Ermler singen Jewgenij Nasterenko, Makwala Kasraschwili und Wladimir Atlantow die Hauptrollen. Heinz Wallberg leitet eine weitere Premiere: eine Münchner Aufnahme von Humperdincks „Königskindern" mit der jungen Brigitte Lindner sowie Helen Donath, Hanna Schwarz, Adolf Dallapozza, Ridderbusch und Prey sowie dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (EMI 1C 157-30 698/700 Q). Zum erstenmal im Katalog erscheint der Name des italienischen Opernkomponisten Italo Montemezzi (1875–1952), dessen vor allem in New York angesehenes Hauptwerk „L'Amore dei tre Re", 1913 in der Mailänder Scala uraufgeführt, von RCA in einer Aufnahme mit dem London Symphony Orchestra unter Nello Santi sowie mit Anna Moffo, Placido Domingo und Cesare Siepi vorgelegt wird. Eurodisc übernimmt die Supraphon-Aufnahme von Arthur Honeggers „Johanna auf dem Scheiterhaufen", die Serge Baudo dirigiert hat; ihr ist eine Single beigegeben, die ein Interview mit dem Komponisten festhält. Von der slowakischen Firma Opus stammt die erste Aufnahme von Jan Cikkers (geb. 1911) Anfang der siebziger Jahre entstandener Shakespeare-Oper „Coriolanus" (RCA). In diesem Zusammenhang sei eine erste, zwar leicht gekürzte, aber immer noch vier LP lange sowjetische Aufnahme des Khatschaturian-Balletts „Spartakus" erwähnt (Eurodisc).

Nicht minder zahlreich sind Neuaufnahmen aus dem Bereich des bekannteren oder populären Opernrepertoires: Daniel Barenboim setzt sich für Mozarts „Figaro" – mit Fischer-Dieskau, Heather Harper und Judith Blegen (auf EMI) – sowie für Cimarosas „Heimliche Ehe" (auf DG) ein. Raymond Leppard hat eine Neuaufnahme von Purcells „Dido and Aeneas" mit Troyanos, Palmer und Stilwell für Erato dirigiert. RCA übernimmt die Platte und will jetzt auch die schon im Frühjahr angekündigten Neuproduktionen von Verdis „Macht des Schicksals" und Giordanos „Andrea Chenier" herausbringen. Carlos Kleiber stellt sich als Verdi-Dirigent mit einer „Traviata" vor, Rostropowitsch setzt seine Tschaikowsky-Aktivitäten mit einer „Pique-Dame" fort (beide DG). Montserrat Caballé singt die Titelrolle in einer Philips-Produktion von Donizettis „Lucia di Lammermoor", in der außerdem José Carreras und Claas H. Ahnsjö singen und Jesus Lopez-Cobos dirigiert. Die Scala-Produktion des „Simon Boccanegra" unter Claudio Abbado (DG) wurde bereits gemeldet – es ist übrigens geplant, sich an die nächste Verdi-Neuinszenierung der Scala, den „Don Carlos", wiederum mit einer Plattenaufnahme anzuhängen.

Und die Doppelproduktionen bleiben auch in diesem Jahr nicht aus: Decca hat im April in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk und Bavaria eine Aufnahme von Nicolais „Lustigen Weibern von Windsor" aufgezeichnet, die als Fernsehfilm am zweiten Weihnachtstag im ZDF gesendet werden soll. Rafael Kubelik dirigiert, es singen u. a. Helen Donath, Trudeliese Schmidt, Karl Ridderbusch, Wolfgang Brendel und Rüdiger Wohlers. Aus New York kommt die Kunde, daß RCA dort im März eine weitere ungekürzte Fassung von Gershwins „Porgy and Bess" mit Künstlern der Houston Grand Opera aufgezeichnet hat.

Im Stadium der Produktion oder der Veröffentlichungsvorbereitung befinden sich – dies als abschließender Ausblick – unter anderem eine zweite Charpentier-„Louise" (mit Beverly Sills), ein neuer „Bajazzo" mit Mirella Freni und Luciano Pavarotti (Decca), ein Salzburger Mitschnitt des „Don Giovanni" unter Karl Böhm, eine Berg-„Lulu" mit Anja Silja und Christoph von Dohnanyi (Decca). Bei der Londoner Covent-Garden-Inszenierung von Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen", die inzwischen von der DG aufgezeichnet wurde, besuchte die Minnie der Uraufführung von 1911, Emmy Destinn (auf dem Bild links), ihre Nachfolgerin 1977, die amerikanische Sängerin Carol Neblett.



Zweimal Minnie: Emmy Destinn, Partnerin Carusos bei der Uraufführung 1911, und Carol Neblett



Dirigierte die Covent-Garden-Inszenierung von Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen": Zubin Mehta



Spielen Dvořák und Janáček: Klaus Storck und Karl Engel

Auch Hungaroton beteiligt sich an der diskographischen Erschließung des Opernwerks von **Joseph Haydn:** Während Philips nach der „Fedeltà premiata" von 1780 im Mai mit „La vera costanza" von 1766 ein weiteres „Dramma giocoso" des Eszterházy-Kapellmeisters vorlegte, veröffentlichten die Ungarn die „Burletta" „L'Infedeltà delusa" – „Untreue lohnt sich nicht". Unter der Leitung von Frigyes Sándor singen darin u. a. Magda Kalmár, Julia Pászthy und Attila Fülöp (SLPX 11832/4). Antal Doratis „wahre Standhaftigkeit" in Sachen Haydn wurde von Phonogram durch eine Besetzung honoriert, in der neben dem jungen englischen Tenor Anthony Rolfe Johnson Wladimiro Ganzarolli, Helen Donath und Jessye Norman die Hauptrollen singen (Philips 6703 077). Im September setzt Philips seine Serie mit der Veröffentlichung des „Orlando paladino" mit Arleen Auger, Elly Ameling, George Shirley und Benjamin Luxon in den Hauptrollen fort (6707 029); zur gleichen Zeit geht als nächstes Projekt „Il mondo della luna" ins Aufnahmestudio.

Auch im Bereich der Instrumentalmusik füllt die Haydn-Diskographie sich in einem vor wenigen Jahren noch kaum für möglich gehaltenen Tempo auf: In Teldecs Haydn-Edition erscheinen die späten Klaviertrios mit dem Wiener Haydn-Trio und als Band 15 eine weitere Quartettserie mit dem Aeolian-Quartett. Aber auch die Symphonik findet stärkeres Interesse denn je: Nach Bernstein, Barenboim und Marriner meldete sich jetzt Colin Davis mit einer Einspielung der Symphonien Nr. 88 und 99 durch das Concertgebouw-Orchester zu Wort (Philips 9500 138), Bernhard Klee dirigierte für DG die drei Frühwerke Nr. 22–24. Beide Dirigenten werden weitere Aufnahmen folgen lassen. Überdies hat Teldec damit begonnen, ähnlich wie Decca Einzelaufnahmen aus den Dorati-Kassetten auszukoppeln, die übrigens ebenso wie die englischen Platten nicht 10 DM, sondern 16 DM pro Stück kosten.

Ingo Harden

Schallplatten kritisch getestet

Unsere Rezensenten

Holger Arnold (Ho. Ar.)
Braun PS 500, Stanton 600 A, Braun CSV 500, Braun L 700

Alfred Beaujean (A. B.)
Philips 209 S electronic mit Super M 422, Marantz 4270, Philips RH 544 MFB

Kurt Blaukopf (K. Bl.)
Thorens TD 124, Shure EJ-T2, Pioneer SX-2000, Acoustic Research AR-2ax

Karl Breh (Br.)
Stereo: Ortofon SL 15 Q/Audio Technica 20 SLa/Shure V 15 III, Rabco SL-8/Micro MA-505/SME 3009/2, Technics SP-10, Micro DDX-1000, Accuphase C-200/P-300, Sentry III
Quadro: Ortofon SL 15 Q/BEO MMC 6000/Shure V 15 III, Beogram 4000/Technics SL-1000/Dual 721, Sansui QRX 6500, JVC 4DD-5, Canton LE 900/LE 600

Günter Buhles (G. B.)
Heco 2001, ADC VLM MK II, Akai AA-1050, Dual CL 270

Attila Csampai (cs)
rega planet, Shure M 95 EJ, Sony 6055, Scan-Dyna A 45

Jacques Delalande (J. D.)
Garrard 301, SME-Tonarm 3012/II, Shure V 15 III, Sony STR-6200-F, Wharfedale SFB/3

Ulrich Dibelius (U. D.)
Thorens TD 124, Shure V 15 II, Sansui 771, CLR 3552

Ingo Harden (ihd)
Stereo: Micro MR-711, Elac STS 655-D4, Lansing SG 520/SE 400, Canton LE 900
Quadro: zusätzlich JVC 4 DD-10, Sony SQD 2020, Dual CV 80, Canton LE 600

Dietmar Holland (D. H.)
rega planet, AT 1001 Super E, Braun CSV 300, Braun L 710

Hans Klaus Jungheinrich (H. K. J.)
Kenwood KR 9040, Lenco L90, Super XLM Mk II, Canton LE 500

Jürgen Kesting (J. K.)
Dual 721 electronic, Shure V 15 III, Tandberg TR 2055, Canton LE 900

Peter Kiesewetter (pk)
Dual 701, Revox A 78, Heco P 5302

Gerhard R. Koch (G. R. K.)
Unamco T-1, Shure M 95 G, McIntosh MAC 1700, Canton LE 500

Horst Koegler (oe)
Technics SL 1300, Ortofon 15 E Super, Sony 6060 F, Interface A

Wulf Konold (W. K.)
Philips 209 S electronic, Super 422, Wega 3120, Philips MFB 532

Herbert Lindenberger (Li.)
Acoustical 2800-S, Sony PUA-237, Ortofon M 15 E Super, Wega 3110, Sonab OA-4 Type 2, Philips GA 209 S electronic, Super M GP 422, Philips 22 RH 521, 532 electronic MFB

Dietmar Polaczek (dp)
Telefunken S 500, Shure M 91 ED, Braun regie 520, AR 3a/improved

Dieter Rexroth (Rx)
Lenco L 75, Empire 999 SE-X, Kenwood 6000, Elac 4000

Thomas Rothschild (Th. R.)
Dual HS 41, CL 12

Thomas Rübenacker (TRü)
Dual 701, Shure V-15, Yamaha CR-800, Canton LE 600

Wolf Rosenberg (W. R.)
Lenco L 70, Ortofon M 15 Super, Sansui 661

Wolfgang Sandner (San.)
Thorens TD 124/II, Shure M 75 MG, KH ES 20

Horst Schade (Scha.)
Lenco L 85, Ortofon M 15 E Super, Philips 209 S, Super M 422; Luxman R 1500 / Philips RH 521; CLR 3452

Ulrich Schreiber (U. Sch.)
Technics SL-1200, Audio Technica 20 SLa, Telefunken TRX 2000, Canton LE 900/LE 350, Canton KE 600

SAMMELPROGRAMME

RECITALS

JAZZ

UNTERHALTUNG

FOLKLORE

Bei den angegebenen Schallplattenpreisen handelt es sich um unverbindliche, ungefähre Ladenpreise.

Bei den Schallplattenbesprechungen setzen die Rezensenten ihr Urteil in den Kategorien Interpretation, Repertoirewert, Aufnahme-, Klangqualität und Oberfläche in Ziffern von 0 bis 10 um, wobei 0 die schlechteste und 10 die beste Bewertung darstellt.
In die Bewertung des Repertoirewerts geht ein, ob ein Werk schon mehrfach im Schallplattenkatalog vertreten ist oder nicht und wie sich Interpretation und technische Qualität der besprochenen Platte zu den bereits erschienenen Aufnahmen dieses Werks verhalten.
Unter der Kategorie Oberfläche werden die mechanischen Eigenschaften der Platte beurteilt, d. h. die Qualität der Pressung, Laufgeräusche, unsaubere Einlaufrillen, Knistern, Knacken und dergleichen.

● Die durch dieses Zeichen hervorgehobenen Platten werden nicht besprochen, sondern nur mit Kurzhinweisen und bei üblicher Bewertung (0–10) nach Klang- und Oberflächenqualität beurteilt. In Ausnahmefällen wird auch die Gesamtbewertung in allen vier Rubriken angegeben. Dabei handelt es sich entweder um sogenannte Billigpreis-Platten oder um solche, die aus Repertoiregründen nicht ausführlich besprochen werden.
Verantwortlich für die Bewertungen: Karl Breh

 = **Quadro-Aufnahme**



= **Cassette**

H = **historische Aufnahme**

Eingetroffene Schallplatten

Ariola

J. S. Bach: Die Bach-Kantaten, Vol. 2. Erika Burkhardt; Elisabeth Meinel-Asbahr u. a. Knabensolisten des Thomanerchores; Hannes Kästner, Ekkehard Tietze, Orgel; Thomanerchor; Gewandhausorchester Leipzig, Günther Ramin. Eurodisc 89 827 XGK

Berlioz: Harold in Italien. Josef Suk, Viola; Tschechische Philharmonie, Dietrich Fischer-Dieskau. Supraphon SQ 27 970 KK

Brahms: Vierte Symphonie e-moll op. 98. Tschechische Philharmonie, Dietrich Fischer-Dieskau. Supraphon SQ 27 971 KK

Dvořák: Klaviertrio f-moll op. 65. Jan Panenka, Klavier; Josef Suk, Violine; Josef Chuchro, Violoncello. Supraphon 28 228 KK

Dvořák: Konzert für Violoncello und Orchester h-moll op. 104. Josef Chuchro, Violoncello; Tschechische Philharmonie, Václav Neumann. Supraphon 27 416 KK

Dvořák: Symphonie Nr. 9 „Aus der Neuen Welt". Suk: Serenade für Streicher Es-dur op. 6. Janácek: Taras Bulba, Rhapsodie für Orchester. Tschechische Philharmonie, Václav Talich. Supraphon 27 869 XDK

Dvořák: Stabat Mater. Drahomira Tikalová, Sopran; Marta Krásova, Alt; Beno Blachut, Tenor; Karel Kalas, Baß; Tschechischer Philharmonischer Chor; Tschechische Philharmonie, Václav Talich. Supraphon 28 199 XCK

Haydn: Symphonie Nr. 101 „Die Uhr". Mozart: Symphonie Nr. 39. Beethoven: Symphonie Nr. 6 „Pastorale"; Symphonie Nr. 7. Leningrader Philharmonie, Jewgenij Mrawinskij. Melodia 28 192 XDK

Mendelssohn: Variations sérieuses; Lieder ohne Worte; Rondo capriccioso. Weber: Aufforderung zum Tanz; Rondo brillante; Perpetuum mobile. Robert Leonardy, Klavier. Eurodisc 89 838 XAK

● Mozart: Fantasie c-moll KV 475; Sonate c-moll KV 457; Sonate a-moll KV 310. Daniel Barenboim, Klavier. Ariola abc Westminster Auslese 27 680 XAK
(Stereo, 8, 4, 8, 9, Aufn. 1966, 10 DM)

Mozart: Klavierkonzerte Nr. 18 und 23. Eliso Wirsaladse, Klavier; Leningrader Kammerorchester, Lasar Gosman. Melodia Auslese 28 227 XAK

Rachmaninow: Klavierkonzert Nr. 3; Ravel: Gaspard de la nuit. Liszt/Busoni: Ad nos, ad salutarem undam. Jewgenij Mogilewskij, Klavier. Melodia Eurodisc 28 123 XBK

● Schostakowitsch: Die letzten Streichquartette Nr. 14 und 15; Suite für Gesang und Klavier op. 143. Beethoven-Quartett; Irina Bogatschewa, Mezzosopran; Sophia Wakmann, Klavier. Ariola Melodia Eurodisc 89 803 XDK
(Stereo, 10, 8, 9, 9, Rez. 5/76, 2 LP, 29 DM)

Smetana: Symphonische Dichtung. Tschechische Philharmonie, Václav Neumann. Supraphon SQ 27 972 KK

Strawinsky: Petruschka. Beethoven: Sonate D-dur op. 10/3. Grigorij Sokolow, Klavier. Melodia Eurodisc 28 226 KK

Vivaldi: 5 Concerti aus „L'Estro Armonico". Josef Suk, Violine; Festival Strings Lucerne, Rudolf Baumgartner. Eurodisc SQ 27 896 KK

Cellomusik der Romantik. Werke von Schumann und Brahms. David Geringas, Cello; Tatjana Schatz, Klavier. Eurodisc 28 404 KK

Booker Ervin: Back From The Gig. Home In Africa; A Tune For Richard u. a. Blue Note BN-LA488-H 2

Bärenreiter

● An Anthology of South-East Asian Music. Panji in Lombok I. Bärenreiter Musicaphon BM 30 SL 2560
(Stereo/Mono, Dokumentation indonesischer Instrumentalmusik, aufgenommen in Lombok von Tilman Seebass, Herausgeber Hans Oesch, Beiheft in englisch und deutsch, 25 DM)

● An Anthology of South-East Asian Music. The Senoi of Malacca. Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 2561 mono
(Mono, Dokumentation der Musik der Senoi auf Malakka von Hans Oesch mit ausführlichem Beiheft in englischer und deutscher Sprache, 25 DM)

Bellaphon

Jimmy Knepper Quintet: Cunningbird. Jimmy Knepper; Al Cohn; Roland Hanna; George Mraz; Dannie Richmond u. a. SteepleChase SCS-1061

Monnette Sudler Quartet/Quintet: Time For A Change. Easy Walker; Time For A Change u. a. SteepleChase SCS-1062

CBS

Berlioz: Harold in Italien. Pinchas Zukerman, Viola; Orchestre de Paris, Daniel Barenboim. 76593

Rachmaninow: Klavierkonzert Nr. 3. Lazar Berman, Klavier; London Symphony Orchestra, Claudio Abbado. 76597

In Memoriam E. Power Biggs (1906–1977). Bach: Symphonien und Sonaten aus den Kantaten BWV 29, 31, 35, 49, 146, 147, 169. E. Power Biggs, Orgel; Gewandhausorchester Leipzig, Hans-Joachim Rotzsch. 73622

Deutsche Grammophon

Liszt: Klaviersonate h-moll; Venezia e Napoli; Mephisto-Walzer. Lazar Berman, Klavier. 2530 766

Franz Josef Degenhardt: Wildledermantelmann. Ballade vom verlorenen Sohn; Rondo pastorale u. a. Polydor 2371 728

ECM

The Gary Burton Quartet With Eberhard Weber: Passengers. Sea Journey; Nacada u. a. 1092

Steve Kuhn And Ecstasy: Motility. The Rain Forest; Oceans In the Sky u. a. 1094

EMI Electrola

Beethoven: Cellosonate Nr. 2. Brahms: Cellosonate Nr. 1. Gregor Piatigorsky, Violoncello: Artur Schnabel, Artur Rubinstein, Klavier. Dacapo Auslese 1 C 053-03 078 M

Beethoven: Violinkonzert. Yehudi Menuhin, Violine; Orchester der Festspiele Luzern, Wilhelm Furtwängler. Dacapo 1 C 027-01 570 M

Brahms: Klavierkonzerte Nr. 1 und 2. Solomon, Klavier; Philharmonia Orchestra London, Rafael Kubelik, Issay Dobrowen. Dacapo 1 C 147-03 081/82 M

● Debussy: 3 Nocturnes; Images. Orchestre National et Choeurs de l'ORTF, Jean Martinon. EMI Electrola 1 C 063-14 168 Q (SQ)
(SQ-Quadro, 7, 4, 8, 9, Auskoppelung aus der Kassette mit Debussys Orchesterwerk, Rez. 3/75, 23 DM)

Galuppi: Sonaten für Klavier. Marian Migdal, Klavier. 1 C 057-30 718

Mozart: Klavierkonzert Nr. 20 d-moll KV 466; Konzert für zwei Klaviere Nr. 10 Es-dur KV 365. Radu Lupu, Klavier; London Symphony Orchestra, André Previn (Klavier und Leitung). 1 C 063-02 843 Q

Mozart: Symphonie Nr. 25 g-moll KV 183; Symphonie Nr. 29 A-dur KV 201. New Philharmonia Orchestra London, Riccardo Muti. 1 C 063-02 838 Q

Offenbach: La Vie Parisienne. Régine Crespin; Mady Mesplé u. a. Orchestra und Chorus of the Capitole, Toulouse, Michel Plasson. SLS 5076 SQ-Quadro

Schumann: Cellokonzert. Bloch: Schelomo. Mstislaw Rostropowitsch, Violoncello; Orchestre National de France, Leonard Bernstein. 1 C 065-02 841 Q

Sibelius: Violinkonzert; En Saga op. 9; Andante festivo. Jascha Heifetz, Violine; London Philharmonic Orchestra, Sir Thomas Beecham; Orchester des Finnischen Rundfunks, Jean Sibelius. Dacapo Auslese 1 C 053-01 619 M

Flötenmusik der Romantik. Weber: Trio für Flöte, Violoncello und Klavier g-moll op. 63. Carl Reinekke: Sonate für Flöte und Klavier e-moll op. 167 „Undine". Friedrich Kuhlau: Introduktion und Variationen über ein Thema aus Carl Maria von Webers „Euryanthe" für Flöte und Klavier op. 63. Roswitha Staege, Flöte; Raymund Havenith, Klavier; Ansgar Schneider, Violoncello. 1 C 057-30 717

Béroff spielt Bartók. Im Freien; Sonate (1926); Ungarische Bauernlieder; Tänze im bulgarischen Rhythmus; Rumänische Volkstänze. Michel Béroff, Klavier. 1 C 065-14 143 Q

Dinu Lipatti; Last Recital. Festival International de Besançon 16. September 1950. J. S. Bach: Partita Nr. 1 B-dur BWV 825. Mozart: Sonate für Klavier Nr. 8 a-moll KV 310 u. a. Dinu Lipatti, Klavier. Dacapo 1 C 147-00 463/64 M

Mario del Monaco singt Opernarien. Arien aus Werken von Meyerbeer, Verdi, Mascagni u. a. 1 C 147-18 226/27 M

Toscanini dirigiert Ouvertüren. Ouvertüren zu „Die Zauberflöte" und „Die seidene Leiter"; Leonoren-Ouvertüre Nr. 1; Tragische Ouvertüre; Aufforderung zum Tanz. BBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini. Dacapo Auslese 1 C 027-01 035 M

Kirsten Heiberg. Filmlieder und Chansons (historische Aufnahmen). Warum hat der Napoleon; Ja und Nein u. a. 1 C 178-31 763/64 M 2 LP

Tanzorchester von damals, Vol. 3. Lew Stone, Jack Hylton, Nat Gonella u. a. 1 C 178-31 776/77 M

Hänssler-Verlag

Bismarck-Straße 4, 7303 Neuhausen-Stuttgart

Jürgen Ballke: Ars canonis. Mitglieder des Rundfunkorchesters Hannover; Jürgen Ballke, Leitung und Cembalo. tiffany records t 01006

Joe Haider Musikverlag

Landsberger Straße 509, 8000 München 60

Benny Bailey: Serenade To A Planet. Aquarian Moods; The Kicker u. a. EGO Records 4004

Jecklin

Frank Martin: Der Cornet. Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke nach der Dichtung von Rainer Maria Rilke für Alt und Kammerorchester. Ursula Mayer-Reinach, Alt; Orchestra della Radio Svizzera Italiana, Frank Martin. Disco 539

Robert Suter: Fanfares et Pastorales für zwei Hörner, Trompete und Posaune; Pastorale d'hiver für fünf Instrumentalisten; Elegie für Violoncello solo; Epitaffio für Blechbläser, Streicher und Schlagzeug. Mitglieder des Philip Jones Brass Ensemble London; Barry Tuckwell, Horn; Brenton Langbein, Violine; Ottavio Corti, Viola; Raffaele Altwegg, Violoncello; Maureen Jones, Klavier; Rama Jucker, Violoncello; Radio-Symphonieorchester Basel, Räto Tschupp.

Eva Meier

Radstädter Straße 26, 8000 München 21

Eva Meier und Wolf Euba singen Lieder von Frank Wedekind. Der Tantenmörder; Ilse u. a. 48 702/03

Metronome

● Hoyt Axton: Snowblind Friend. You're The Hangnail In My Life; Little White Moon u. a. Hoyt Axton (voc, g) u. a. (Produzent Hoyt Axton; Toningenieur Harry Hall). MCA 62.077
(8, 8, 8, 8, sympathischer Country-Sänger mit echtem Western-Ton, 22 DM)

Hannibal In Berlin. The 23rd Psalm; Willow Weep For Me u. a. MPS 68.152

Milva: Auf den Flügeln bunter Träume. Auf den Flügeln bunter Träume; Johnny, wenn du Geburtstag hast u. a. 60.037

Domenico Modugno: L'Anniversario. L'Anniversario; Processo all'amore u. a. 60.058

Iris Muhammad: Turn This Mutha Out. Could Heaven Ever Be Like This; Camby Bolongo u. a. kudu 63.010

Peaches & Herb. We're Still Together; Love Is Here Beside Us u. a. MCA 62.078

Soulful Dynamics. Mirabelle; Mary Ann u. a. 60.057

Supersax: Chasin' The Bird. Shaw Nuff; A Night In Tunisia u. a. MPS 68.160

Michael Urbaniak's Fusion: Smiles Ahead. Smiles Ahead; Hymn Of The Uranian Sequels u. a. MPS 68.165

● Iva Zanicchi: Cara Napoli. Munasterio 'e Santa Chiara; 'nu Quatro 'e Luna u. a. Iva Zanicchi (voc.). (Produzent Ezio Leoni). RiFi 69.002
(6, 6, 8, 8, italienische Schlagersängerin, nicht so progressiv, wie die poppige Hüllencollage suggeriert, 22 DM)

Miller International Schallplatten GmbH

Justus-von-Liebig-Ring 2–4, 2085 Quickborn

Taxi. You Got Your Way In The End O. K.; It's No Use Pretending u. a. Europa 111555.3

Pelca

Ludger Rémy spielt Clavecinmusik aus Versailles. Werke von Louis Couperin und Jean-Henry d'Anglebert. PSR 40 614

Meditationsmusik für Trompete und Orgel. Heiner Rausch, Trompete; Herfried Mencke an der Orgel der Hauptkirche St. Nikolai, Hamburg. PSR 40 611

Nun fanget an, ein gutes Liedlein zu singen. Gesellige Lieder aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Knabenkantorei Basel; Christine Frantzen, Laute; Michael Jappe, Gambe; Markus Ulbrich, Leitung. PSR 40617

Serenade. Werke für Oboe und Streichtrio von Suk, Mozart, Shield, Haydn. Egon Parolari, Oboe; Florenza Goilav, Violine; Jean Semper, Viola; Wolfgang Bogner, Violoncello. PSR 40613

Phonogram

Beethoven: Sonaten für Klavier und Violine op. 30,2 und op. 30,3. Claudio Arrau, Klavier; Arthur Grumiaux, Violine. Philips 9500 220

Haydn: La vera costanza. Norman, Donath, Ahnsjö, Ganzarolli, Trimarchi; Orchestre de Chambre de Lausanne, Antal Dorati. Philips 6703 077

Mozart: Zwei Flötenkonzerte; Andante KV 315. Frans Vester, Traversflöte; Mozart-Ensemble Amsterdam, Frans Brüggen. Seon Philips 6575 060

Heinz Holliger und Aurèle Nicolet spielen Werke für Oboe und Flöte von Bellini, Molique, Moscheles und Rietz. Radio-Symphonieorchester Frankfurt, Eliahu Inbal. Philips 9500 070

● Hermann Prey singt Lieder von Beethoven. An die ferne Geliebte; In questa tomba oscura u. a. Hermann Prey, Bariton; Leonard Hokanson, Klavier. Phonogram Philips 6520 019
(Stereo, 7, 4, 8, 9, Auskopplung aus der Lied-Edition Hermann Prey Bd. 1, Rez. 2/74, 22 DM)

● HiFi Gitarre. Werke von Vivaldi, Telemann u. a. Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner; San Antonio Symphony Orchestra, Victor Alessandro; Angel, Celedonio, Celin und Pepe Romero; Paco de Lucia; Ricardo Modrego; Gonzales Mohino. Phonogram Philips 6550 031
(Stereo, 9, 0, 9, 10, Gitarren-Sampler, 12,80 DM)

RCA

● Albinoni: Adagio. Pachelbel: Kanon; und berühmte Werke von Bach, Händel, Corelli, Marcello. Amadeus Chamber Orchestra. RCA Gold Seal GL 40503 AG
(Stereo, ?, 0, 9, 10, Sampler-Platte, zwölf kurze Stücke aus Werken des Barock, 12,80 DM)

Chopin: Andante Spianato; Grande Polonaise Brillante op. 22; Nocturne B-dur op. 62 Nr. 1; Scherzo E-dur op. 54; Polonaise-Fantasie op. 61. Emanuel Ax, Klavier. Red Seal ARL 1-1569

Doppler: Konzert für zwei Flöten d-moll. Bernhard Romberg: Flötenkonzert. Jean-Pierre Rampal, András Adorján, Flöte; Orchestre National de l'Opera de Monte-Carlo, Claudio Scimone. Erato ZL 30525 AS

Händel: Dettinger Te Deum. Philippe Huttenlocher, Baß; Ensemble Vocal à Coeur Joie de Valence, Georges de Kermel; Orchestre de Chambre Jean-François Paillard, Jean-François Paillard. Erato ZL 30559 AS

Paganini: Concerto Nr. 1 D-dur. Mendelssohn: Concerto e-moll. Eugene Fodor; New Philharmonia Orchestra, Peter Maag. Red Seal ARL 1-1565

Ravel: Jeux d'Eau; Sonatine Fis-dur; Pavane pour une infante défunte; Le Tombeau de Couperin. Monique Haas, Klavier. Erato ZL 30538 AS

Schubert: Arpeggione; Sonate D. 821. Mendelssohn: Sonate D-dur op. 58. Lynn Harrell, Cello; James Levine, Klavier. Red Seal RL 11568 AW

Tschaikowsky: Symphonie Pathétique; Symphonie Nr. 6 b-moll. London Symphony Orchestra, Loris Tjeknavorian. Red Seal LRL 1-5129

Vivaldi: Lautenkonzert; Doppeltes Lautenkonzert. Händel: Doppeltes Lautenkonzert. Kohaut: Lautenkonzert. Julian Bream, Laute; Monteverdi Orchestra, John Eliot Gardiner. Red Seal ARL 1-1180

Das große Artur-Rubinstein-Album. Werke von Beethoven, Chopin u. a. Artur Rubinstein, Klavier. RL 42062 DX

Das große Caruso-Album. Höhepunkte einer legendären Sängerkarriere. VL 42056

Caruso, ein legendärer Sänger. Werke von Leoncavallo, Puccini u. a.

Pracht der Renaissance. Musik aus dem Venedig vor Monteverdi. Werke von Gabrieli, da Correggio u. a. Ensemble Vocal und Instrumental de Lausanne, Michel Corboz. Erato ZL 30531 AS

● Weihnachten mit Hermann Prey und den Wiener Sängerknaben. Tochter Zion, freue dich; Es kommt ein Schiff geladen bis an den höchsten Bord u. a. RCA RL 30452 AO
(Stereo, 10, 10, zur Unzeit veröffentlichte Weihnachtsplatte, 17,80 DM)

Teldec

Bartók: Klavierkonzert Nr. 1; Rhapsodie für Klavier und Orchester. Pascal Rogé, Klavier; London Symphony Orchestra, Walter Weller. Decca 6.42177 AS

Franck: Symphonie d-moll; Variations Symphoniques für Klavier und Orchester. Pascal Rogé, Klavier; Cleveland Orchestra, Lorin Maazel. Decca 6.42168 AS

Gaultier: La Rhétorique des Dieux. Hopkinson Smith, Laute. Telefunken Das alte Werk 6.42122 AW

Mozart: Klavierkonzerte Nr. 20 KV 466, Nr. 6 KV 238, Nr. 9 KV 271, Nr. 8 KV 246; Rondo A-dur KV 386. Vladimir Ashkenazy, Klavier; London Symphony Orchestra, Hans Schmidt-Isserstedt, István Kertész. Decca 6.35367 DX

Orff: Carmina Burana. Norma Burrowes; Louis Devos; John Shirley-Quirk; Royal Philharmonic Orchestra, Antal Dorati. Decca 6.42175 AS

Prokofjew: Violinkonzerte Nr. 1 und 2. Kyung-Wha Chung, Violine; London Symphony Orchestra, André Previn. Decca 6.42176 AS

Schönberg: Serenade op. 24; Suite op. 29. Schönberg-Ensemble, Reinbert de Leeuw. 6.42195 AW

Strawinsky: Oedipus Rex. Peter Pears; Kerstin Meyer; John Alldis Choir; London Philharmonic Orchestra, Georg Solti. Decca 6.42194 AW

Symphonische Musik



Joseph Haydn (1732–1809)

Symphonien Nr. 88 G-dur und Nr. 96 D-dur

London Symphony Orchestra, Dirigent André Previn
(Produzent Christopher Bishop; Tonmeister Christopher Parker)

EMI Electrola 063-02 824 Q (SQ) — 23 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	9

Diese Platte könnte als diskographischer Glücksfall der Haydn-Interpretation gelten, wenn nicht die Aufnahmetechnik weit unterhalb des heute Möglichen bliebe. Wie oft bei englischen Quadro-Produktionen der EMI, ist auch hier ein unseliger Hang zum verwaschenen, konturenlosen und einlullenden Klang zu konstatieren, der Musik als wohlgefälliges Geräusch ausgibt. Das ist um so bedauerlicher, als Previn und seinem Orchester eine sehr gelungene Aufnahme zu bescheinigen ist: präzise Rhythmisierung, flexible Phrasierung (so fehlt etwa dem Largo der G-dur-Symphonie jegliche Gefühligkeit) und gute Laune allerorten. Schade, daß sich die EMI-Technik solchem Feuerwerk widersetzt hat. U. Sch.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Symphonien Nr. 1 c-moll op. 11 und Nr. 5 d-moll op. 107 „Reformationssymphonie"

Wiener Philharmoniker, Dirigent Christoph von Dohnányi

Decca 6.42165 — 22 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Dieser Auftakt zu einer geplanten Gesamteinspielung der Symphonien Mendelssohn Bartholdys (ohne die frühen Streicherwerke) beweist die Qualitäten des auf Platte bisher unterrepräsentierten Dirigenten: saubere Orchesterarbeit, vor allem im Rhythmischen, eine Abneigung, Tempi aufzuweichen, und ebenso eine Abneigung, Höhepunkte aufzubauschen. So gelingt ihm der Schluß des Kopfsatzes der d-moll-Symphonie ab der Reprise ganz vorzüglich, ohne daß er etwa aufgedonnert wirkte. Auch die im Allegro-vicace-Tempo nicht leicht zu realisierenden rhythmischen Differenzierungen kommen bestens heraus, wie das Orchester auch in der c-moll-Symphonie auffallend präzise spielt. Um so mehr überraschte mich bei vergleichendem Hören (mit verschiedenen Konkurrenzaufnahmen), daß etwa Sawallisch beiden Werken mehr Farbvaleurs abgewinnt als von Dohnányi, dessen Darstellung insgesamt einen Eindruck von technokratischer Kühle hinterläßt. Das mag an der Aufnahmetechnik liegen, die zwar insgesamt gut ist, aber in ihrer räumlichen Wirkung zu einer gewissen Härte neigt. Spielt man die Platte quasi-quadrophon ab, verbessert sich der Gesamteindruck etwas. U. Sch.

César Franck (1822–1890)

Symphonie d-moll

Orchestre Philharmonique de Strasbourg, Dirigent Alain Lombard
(Toningenieur Pierre Lavoix)

RCA ZL 30 527 AS — 22 DM

Interpretation	6
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Innerhalb der Schwemme mit Franck-Platten in den letzten Monaten nimmt diese Aufnahme der Symphonie so etwas wie eine mittlere Stellung ein. Lombard läßt das Werk weder so breit ausspielen wie Barenboim mit dem Orchestre de Paris (DG), noch versachlicht er dessen emotionale Auftürmung, wie es Andrew Davis mit dem New Philharmonia Orchestra (CBS) gelang. Wenn Lombard auch weitgehend den Tempoangaben des Komponisten folgt, so leidet seine Interpretation doch an einer gewissen Unentschiedenheit (um nicht zu sagen: Schwammigkeit), die etwa im synkopierten Seitenthema des Kopfsatzes als rhythmisches „Schleudern" in Erscheinung tritt. Diese hin und wieder auftretenden Unschärfezonen sind auch dem Orchester anzulasten, wenn es auch sauberer spielt als Barenboims renommiertes Orchestre de Paris (an der Spitze in dieser Konkurrenz steht Andrew Davis mit dem New Philharmonia). Der Klang der Platte hat eine gewisse Halligkeit und Präsenzarmut, zudem drängt sich das Blech in den Vordergrund. Saubere Oberfläche. U. Sch.

Anton Bruckner (1824–1896)

a) Symphonie Nr. 4 Es-dur

Münchner Philharmoniker, Dirigent Rudolf Kempe

BASF EB 227 391

b) Symphonie Nr. 5 B-dur

Münchner Philharmoniker, Dirigent Rudolf Kempe

BASF 39 22526-7 (2 LP)

c) Symphonie Nr. 9 d-moll

Chicago Symphony Orchestra, Dirigent Daniel Barenboim
(Produktion und Aufnahmeleitung Günther Breest, Toningenieur Klaus Scheibe)

DG 2530 639 — 25 DM

d) Symphonie Nr. 4 Es-dur

Berliner Philharmoniker, Dirigent Herbert von Karajan
(Produktion Hans Hirsch, Aufnahmeleitung Michel Glotz, Tonmeister Günter Hermanns)

DG 2530 674 — 25 DM

e) Symphonie Nr. 8 c-moll

Berliner Philharmoniker, Dirigent Herbert von Karajan
(Produktion Hans Hirsch und Magdalene Padberg, Aufnahmeleitung Michel Glotz, Tonmeister Günter Hermanns)

DG 2707 085 (2 LP) — 50 DM

	a)	b)	c)	d)	e)
Interpretation	8	9	3	5	5
Repertoirewert	8	10	0	0	0
Aufnahme-, Klangqualität	7	7	10	9	9
Oberfläche	5	4	10	7	7

An Bruckner scheiden sich die Geister. Die Rezeption seiner Symphonien gehört zu den peinlichen Kapiteln der Geschichte. Die Literatur über ihn und seine Musik entwirft das Bild eines naiv-frommen, trotteligen Unzeitgemäßen des 19. Jahrhunderts; die Dirigenten genießen es, die eruptiven, herausfordernden Klangentladungen und riesigen Spannungsbögen seiner Symphonien zum musikalischen Hochamt zu stilisieren. Hatte aber Oswald Kabasta mit seiner Aufnahme der 7. Symphonie (vgl. meine Rezension in Heft 9/75), einem erstrangigen Dokument adäquaten Bruckner-Verständnisses und peinlich genauer Interpretationsarbeit, bewiesen, daß dem nicht so sein muß, so trat, ebenfalls am Pult der Münchner Philharmoniker, der jüngst verstorbene Bruckner-Experte Rudolf Kempe dieses Erbe endlich an. In seinen Maßstab setzenden, unvergeßlichen Münchner Bruckner-Aufführungen stellte er in bedrohlicher Weise bloß, mit welcher Musik man es bei Bruckner zu tun hat, und plante einen gesamten Aufnahmezyklus aller Symphonien, einschließlich der divergierenden Werkfassungen bzw. der Alternativsätze, den aber

Rendezvous für Audiophile

Oder die Harmonie von drei Bausteinen in einem Gehäuse.

Wachsende Ansprüche an das Leistungsvermögen audio-elektronischer Übertragungsanlagen führten zu individuellen Kombinationen einzelner Bausteine auch unterschiedlicher Provenienzen.

Projektziel der Yamaha-Forschungsabteilung war die Bereitstellung einer neuen, in allen Stufen derart ausgewogenen Generation von Steuergeräten, die selbst in subtilen Nuancen den überlegenen Möglichkeiten von Bausteinkomponenten nicht nachstehen.

Basierend auf den reichen technologischen Erfahrungen im Bau erlesener Musikinstrumente, der Entwicklung erstmals in der Verstärker-Spitzenkombination C-1/B-1 eingesetzter Vertical-FETs oder des beispielgebenden Hochleistungs-Tuners CT-7000, schuf Yamaha eine neue Receiver-Klasse; jeweils ein audiophiles Zentrum, das sich gegenüber herkömmlichen Steuergeräten deutlich profiliert.

■ YAMAHA CR-2020: In der Tat präsentieren sich mit dem Spitzenmodell drei optimal aufeinander bezogene Bausteine in der Einheit eines raumfreundlichen Gehäuses. Dieser hohe Anspruch wird dokumentiert durch eine Vielzahl professioneller Regelmöglichkeiten und bestechende Leistungsdaten.

Der Vorverstärker verfügt über einen aufwendigen Eingang für dynamische Tonabnehmer mit beweglichen Schwingspulen (Moving Coil) und erlaubt eine präzise Einhaltung der RIAA-Entzerrungskennlinie mit einer Genauigkeit von ± 0,2 dB.

Der ultragenauen Einstellung der Lautstärke dient ein kontinuierlich in beiden Verstärkerstufen wirksamer Vierfach-Regler.

Die umfassende Klangregelung erfolgt durch zwei Klangsteller mit je zwei wählbaren Einsatzfrequenzen sowie mit einem dritten Einstellknopf, der im Präsenzbereich um 3 kHz das plastische Herausmodellieren eines Vokalsolisten gestattet.

Stufenlose gehörrichtige Lautstärkenkorrektur und Simultanprogrammbetrieb zur Aufzeichnung favorisierter UKW-Sendungen während des Abhörens von Schallplatten gehören ebenso zum besonderen Bedienungskomfort des CR-2020 wie Filter mit verschiedenen Einsatzpunkten und großer Flankensteilheit, Audio-Muting, regelbares UKW-Muting, LED-Funktionsanzeige und vieles andere mehr.

Yamaha's Supply Voltage Rejection verhindert dynamisches Übersprechen und garantiert unabhängiges Arbeiten der Endstufen auch bei Dynamikspitzen zugunsten naturgetreuer Baßwiedergabe und maximaler Kanaltrennung.

Ein wesentliches Qualitätskriterium für die Konstruktion des Tunerteils liegt in der Methodik zur Erzielung eines ungeschmälerten Originalklangbildes. Hierzu wurde im akustischen Direktvergleich ein auf den Verstärker gegebenes Signal mit dem durch den Tuner vermittelten Signal von sensiblen Musikexperten analysiert und als unverfälscht beurteilt.

Technische Hauptdaten:
Ausgangsleistung: 2 x 100 W Sinus (8 Ω) von 20 bis 20.000 Hz bei maximal 0,05 % Klirr. Geräuschspannungsabstand Phono: Magnetisch: 95 dB, Moving Coil: 85 dB. Eingangsempfindlichkeit: 0,9 µV.

■ YAMAHA CR-1020: Den maximalen klanglichen Ansprüchen des CR-2020 vollauf entsprechend und mit nahezu identischem Tunerteil, präsentiert sich der CR-1020 unter Verzicht auf den Moving-Coil-Eingang als Spitzengerät für Lautsprecher vergleichsweise geringerer Belastbarkeit.

Technische Hauptdaten:
Ausgangsleistung: 2 x 70 W Sinus (8 Ω) von 20 bis 20.000 Hz bei maximal 0,05 % Klirr. Geräuschspannungsabstand Phono: 95 dB. Eingangsempfindlichkeit: 0,9 µV.

■ YAMAHA CR-820: Kompromißlose Klangtreue von Tuner und Verstärker charakterisieren dieses Steuergerät mittlerer Ausgangsleistung, bei dem unter anderem auf Instrumente für Leistungsanzeige verzichtet werden konnte.

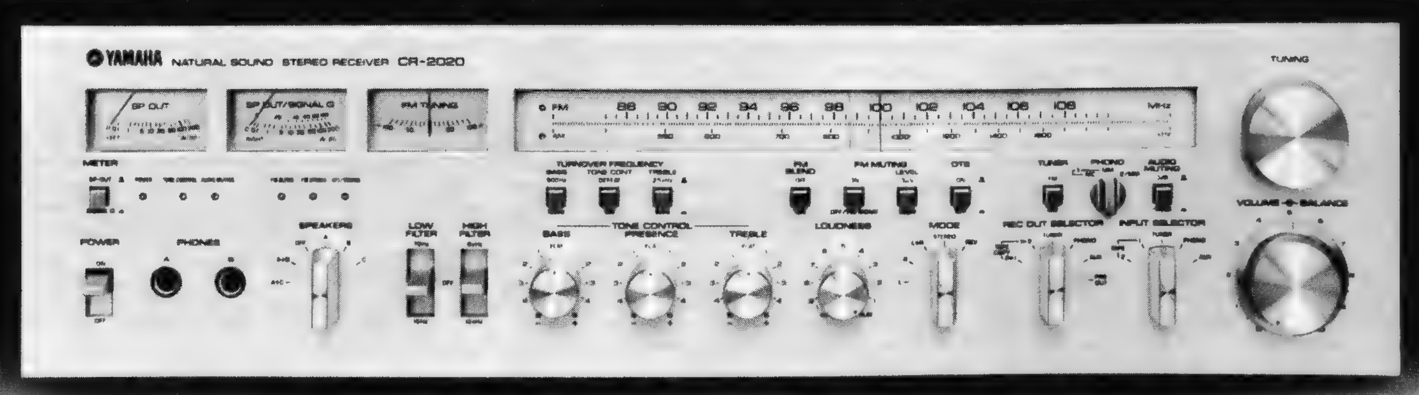
Technische Hauptdaten:
Ausgangsleistung: 2 x 50 W Sinus (8 Ω) von 20 bis 20.000 Hz bei maximal 0,05 % Klirr. Geräuschspannungsabstand Phono: 92 dB. Eingangsempfindlichkeit: 0,9 µV.

■ YAMAHA CR-620: Das Basismodell steht für den Anspruch des Yamaha Natural Sound, auch bei geringem Bedarf an Ausgangsleistung den hohen Qualitätsstandard der Spitzenklasse klanglich zu realisieren.

Technische Hauptdaten:
Ausgangsleistung: 2 x 35 W Sinus (8 Ω) von 20 bis 20.000 Hz bei maximal 0,05 % Klirr. Geräuschspannungsabstand Phono: 92 dB. Eingangsempfindlichkeit: 0,9 µV.

YAMAHA Europa GmbH.
Siemensstraße 22-34, 2084 Rellingen







E 712

sein plötzlicher Tod im Keim erstickte. Eingespielt wurden nur die 4. und 5. Symphonie. Die Aufnahme der Vierten war nicht zur Zufriedenheit Kempes gediehen, weshalb eine Korrektur anberaumt wurde, die allerdings nicht mehr stattfinden konnte. Dennoch ist die Veröffentlichung der Platten gerechtfertigt als Vermächtnis des großen Bruckner-Dirigenten, der den Weg wies für die sinnvolle Aufarbeitung des bedeutendsten Symphonikers zwischen Beethoven und Mahler. Die Münchner Philharmoniker demonstrieren in beiden Aufnahmen ihre große Bruckner-Tradition, ihren gewissenhaften Umgang mit dem mißverstandenen Komponisten. Rudolf Kempe legt ohne jede falsche Mystik und ohne das sonst übliche dröhnende Pathos die komplizierte, vielschichtige Partitur der 5. Symphonie mit Bedacht und äußerster Kontrolle, zugleich aber auch mit energischem Zugriff so aufklärerisch, so sinnlich einleuchtend bloß, daß endlich einmal ein adäquates Bruckner-Bild entsteht. Kempes Entfettung des Brucknerschen Orchesterklanges schält sonst verborgene Schichten seiner Polyphonie heraus. Die kontrapunktische Durchführung des ungeheuren Finales gleicht bei ihm einem riesigen Räderwerk sui generis mit „Tendenzen nach vorn" (Bloch). Der Eintritt des Chorals am Schlußhöhepunkt, dem die ganze Symphonie zusteuert, gerät nicht gewalttätig und auch nicht katholisch-prachtvoll, sondern als das, was er ist: die Utopie der Selbstbestimmung. Die philharmonischen Prozessionen, wie sie von der finster-reaktionären Bruckner-Gemeinde seiner Musik zugemutet werden, bleiben aus, obwohl Kempe die Partitur nicht auf positivistische Buchstabentreue reduziert. Bruckner wird „gegen seine Liebhaber verteidigt" und erfährt die späte Genugtuung, die ihm so lange vorenthalten wurde durch mystagogische „Deutungen" vom Schlage Furtwänglers und Jochums. Sie sagen mehr aus über die partikular-subjektive Befindlichkeit der Dirigenten als über den Inhalt der Brucknerschen Musik.
An derlei dirigentischen Übermut knüpfen die neueren Bruckner-Exegesen des Klangfetischisten Karajan und des nostalgischen Träumers Barenboim an und fügen dem symphonischen Betsaal der traditionellen Bruckner-Ausleger die säkularisierte Klangfassade des geschleckten Wohllauts (ja nur kein Marcato!) und der unendlichen Langeweile hinzu. Der stimmungshafte, dämmernde Klangbrei, den Barenboim bei einem so extremen Stück wie der 9. Symphonie anrührt, ist keineswegs dazu angetan, das Urteil Alfred Beaujeans über seine Dirigierkünste anläßlich der Aufnahme „seiner" Vierten (HiFi-Stereophonie 1/74, S. 55) zu revidieren, nämlich die Konstatierung von „Barenboims Unfähigkeit, symphonische Strukturen durchzuzeichnen und klanglich zu organisieren", vielmehr drängt sich der Verdacht auf, wenn man bedenkt, daß ein vollständiger Bruckner-Zyklus unter dem Möchte-gern-Dirigenten geplant ist, das reaktionäre Potential dieses Musikers werde einem Bruckner-Bild modischer Gefühlsduselei und irrationaler Weltflucht dienstbar gemacht. Überflüssig zu erwähnen, daß sich die objektive Leistung des Orchesters, soweit man sie von Barenboims Konzept abstrahieren kann, davon nicht beirren läßt.
Herbert von Karajan verfeinert weiterhin seinen ästhetizistischen Klangstil, der allmählich monumentale Züge annimmt, und es ist mittlerweile eigentlich ziemlich gleichgültig, welches Stück er gerade dirigiert, jedenfalls bei Instrumentalmusik, da jedes bei ihm ohnehin nur seine Außenseite, die aber äußerst kulinarisch und gewissermaßen auf diesseitige Prachtentfaltung getrimmt, präsentiert. Und in der Tat: Das Textheft der 8. Symphonie hat gar nicht gemerkt, daß der Maestro eine ganz andere Fassung, nämlich die zweite, jedoch in der Haas-Ausgabe, dirigiert. (Zur Information für die Textredaktion: Die erste Gesamtausgabe von Robert Haas hat beide Fassungen in unzulässiger Weise vermischt, die zweite Ausgabe von Leopold Nowak legte jede Fassung in einer eigenen Partitur vor. Die erste Fassung ist mit 1887, die zweite mit 1890 datiert.) D. H.

Georges Bizet (1838–1875)

Carmen-Suiten 1 und 2; L'Arlesienne-Suiten 1 und 2

National Philharmonic Orchestra, Dirigent Leopold Stokowski

CBS 76 587	25 DM
Interpretation	9
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	10

Die Zusammenfassung der beiden Carmen-Suiten zu einem neunsätzigen Ganzen ist in dieser Form und Folge wohl Stokowskis höchstpersönliches Unternehmen. Man kann natürlich darüber streiten, ob es sinnvoll ist, Gesangsnummern wie die Seguedilla und die Habanera oder Chorszenen wie den Marsch der Schmuggler zu Orchesterpiecen aufzuputzen. Daß es in diesem Falle glänzend gemacht ist, darüber wird sich indessen nicht streiten lassen. Die Zusammenfassung der beiden L'Arlesienne-Suiten zu einem fünfsätzigen Stück geht auf Kosten der Vollständigkeit der Musik. Aus der zweiten Suite fehlen die Eckteile des Pastorale. Ist das Was dieser Platte also nicht ganz unproblematisch, so dürfte es über das Wie kaum eine Diskussion geben. Stokowski bietet ein Höchstmaß von Differenzierung, Luzidität des Klangbildes, rhythmischem Charme und virtuoser Brillanz. Er nimmt manche Tempi ein wenig schneller als gewohnt, bleibt aber immer deutlich und plastisch im mit größter Sorgfalt durchmodellierten Detail. Ein Bizet von jener farbigen clarté und geistvollen Profilierung, wie man sie in dieser auf weiten Strecken geradezu kammermusikalischen Dezenz nicht gerade häufig finden dürfte. A. B

Gustav Mahler (1860–1911)

Symphonie Nr. 2

Carol Neblett, Sopran; Marilyn Horne, Mezzosopran; Chicago Symphony Chorus und Chicago Symphony Orchestra, Dirigent Claudio Abbado (Produktion und Aufnahmeleitung Rainer Brock, Tonmeister Heinz Wildhagen)

DG 2707 094	50 DM
Interpretation	4
Repertoirewert	0
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	7

„Wild" – so heißt es in der Partitur – sollen die Celli und Kontrabässe gleich zu Beginn der Symphonie mit den ersten fünf Tönen vorprellen. Abbado macht daraus eine operndramatische Floskel, die auch bei Verdi stehen könnte. Im Gegensatz zu Kubelik, der die Töne voneinander absetzt und artikuliert, bindet Abbado sie zu einer Figur. Damit ist das Motto für Abbados Interpretation geliefert: Verzicht auf distinkte Deutlichkeit und dadurch Verlust an Spannung. Der Mangel an Artikulation führt nahezu immer zur Verdunkelung des formalen Aufbaus. An die Stelle der Entwicklung tritt der Eindruck wenig beziehungsvoller Aneinanderreihung von Abschnitten. Die Deutung von Mahlers Tempovorschriften fördert noch diese Brüchigkeit. Tempomodifikationen, die Mahler „unmerklich" vollzogen wissen will, werden merkbar und aufdringlich. Das Gesamtklangbild leidet an fehlender Durchhörbarkeit. An die Stelle der Mehrstimmigkeit tritt unerwünschte Dominanz einer einzigen Stimme (wie etwa die allzu sehr hervortretende Cello-Kantilene im zweiten Satz). Der dritte Satz vollzieht sich nicht in „ruhig fließender Bewegung", sondern mit klobigen Akzenten auf den guten Taktteilen, die ganz so aufstampfen wie Dr. Mirakel in „Hoffmanns Erzählungen". Gelungen erscheint der fünfte Satz, insbesondere das Fernorchester und die vom Eintritt der Orgel an homogenere Klanggestalt.
Es ist schwierig zu entscheiden, ob der Mangel an polyphoner Wirkung der Aufnahmeleitung oder dem Dirigenten anzulasten ist. Die Tatsache, daß die Deutsche Grammophon bei einer anderen Aufnahme der Zweiten Symphonie (unter Kubelik) der Vielstimmigkeit gerecht geworden ist und in einer jüngsten Aufnahme der Neunten (unter Giulini) sogar ein treffliches Konzept hierfür entwickelt hat, spricht dafür, daß Abbado den Mischklang besser trifft als den Spaltklang, den Mahler fordert. Dazu gehört seine Tendenz, Einzelstimmen (gelegentlich auch die prächtige Stimme von Marilyn Horne) dominieren zu lassen und anderes in den Hintergrund zu drängen. – In einigen Abschnitten sind Knackgeräusche zu hören. K. Bl.

Igor Strawinsky (1882–1971)

Le sacre du printemps

Budapester Philharmoniker, Dirigent Ken-Ichiro Kobayashi
(Produzent András Székely, Tonmeister László Csintalan)

Hungaroton SLPX 11 841	22 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	8

Der 1940 geborene japanische Dirigent legt mit dem Budapester Philharmonischen Orchester eine Interpretation vor, die aus genauem Verfolg klangfarblicher Valeurs Spannung gewinnt. Kobayashi ist offenbar kein Dirigent der Effekte, sondern ein eher minuziös vorgehender Typ, der aus kleinsten Änderungen von Klangfarbe (Einleitung) oder Rhythmus und Dynamik (Tänze der jungen Mädchen, Rituale der Alten) Wirkung zu gewinnen versteht. Der Gesamteindruck ist eher lyrisch, fein gesponnen und biegsam zu nennen – oder wäre es, würde nicht das Orchester den Dirigenten manchmal mit nicht genügend differenziertem Spiel im Stich lassen. Hinzu kommt, daß die mit Dolby-B-Stretcher entstandene Aufnahme perspektivisch eng wirkt, in der Breite wie der Tiefe, und einen merkwürdig leblosen Gesamtklang hat. In der Beziehung ist sie mit den besten westlichen Aufnahmen nicht konkurrenzfähig. Die Oberfläche ist, abgesehen von ein paar Knackern, gut U. Sch.

Igor Strawinsky (1882–1971)

Petruschka (1911)

Tamás Vásáry, Klavier; London Symphony Orchestra, Dirigent Charles Dutoit
(Tonmeister Klaus Scheibe)

DG 2530 711	25 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Sollte in der Uraufführungsversion von 1911 wirklich die Trommelüberleitung vom dritten zum vierten Bild fehlen? In meiner Partitur der revidierten Fassung von 1947 ist sie jedenfalls ausdrücklich notiert – und so habe ich „Petruschka" bisher auch immer gehört. In der hier vorliegenden Neuaufnahme fehlt sie – aber die hat auch mit den vorhergehenden Trommelüberleitungen wenig im Sinn, hält sie sehr kurz und knapp und bedient sich dazu einer eher leicht verzögerten Schlagfolge. Glanzstück ist das zweite, das eigentliche Petruschka-Bild mit dem hier ganz konzertant herausgestellten Klavierpart, dem Tamás Vásáry nichts an eckiger Gelenkigkeit schuldig bleibt. Außerordentlich prägnant und exzellent durchhörbar im Klang ist der Russische Tanz, auch der Kutschertanz kommt ganz schön in Fahrt. Doch insgesamt betätigt sich der dirigierende Charles Dutoit eher als Bremser vom Dienst. oe

Bei den angegebenen Schallplattenpreisen handelt es sich um unverbindliche, ungefähre Ladenpreise.

Instrumentalmusik

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Sechs Concerti für Flöte op. 10

Jean-Claude Veilhan, Blockflöte; La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Leitung Jean-Claude Malgoire

CBS 76 595 25 DM

Interpretation 6
Repertoirewert 3
Aufnahme-, Klangqualität 8
Oberfläche 9

Vivaldis op. 10 liegt in mehreren guten Aufnahmen vor, u. a. spielten Gazzelloni und Rampal den Zyklus ein. Vier der sechs Konzerte sind für Querflöte geschrieben, nur zwei schreiben die Blockflöte vor. Es ist deshalb nicht einzusehen, weshalb man alle sechs auf der Blockflöte spielen soll, wie es hier geschieht, zumal dies mit unüberhörbaren Intonationsschwächen in den langsamen Sätzen verbunden ist. Bei aller Großzügigkeit, die das 17. und 18. Jahrhundert in Besetzungsfragen praktizierte, besteht heute keine Veranlassung, in einem solchen Falle auf die Farbdifferenz von Quer- und Blockflöte zu verzichten, zumal Vivaldis Bedeutung nicht zuletzt in seiner revolutionären Koloristik zu suchen ist. Aus diesem Grunde ist auch der Verzicht auf die in den Concerti Nr. 1, 3 und 6 vorgeschriebene Oboe nicht zu begreifen. Trotz des zweifelsohne sehr virtuosen Spiels von Jean-Claude Veilhan und des auf barocken Instrumenten musizierenden, sich in der Hauptsache aus Musikern des Drottingholmer Barockensembles rekrutierenden Kammerorchesters, das es weder an Temperament und Engagement noch an Perfektion fehlen läßt, vermag ich der Platte unter diesen Umständen nicht viel Interesse abzugewinnen. Man muß schon leidenschaftlicher Blockflötenfan sein, um die Sache bei allem Respekt vor der Lebendigkeit des Spiels nicht schließlich als langweilig zu empfinden. A. B.

Louis-Claude Daquin (1694–1772)

Livre de Noëls

Louis Marchand (1669–1732)

Verschiedene Orgelwerke

Arthur Wills an der Orgel der Kathedrale von Ely/England
(Produzenten Ted Perry, Martin Compton, Tonmeister John Shuttleworth)

Saga 5433/4

Interpretation 9
Repertoirewert 8
Aufnahme-, Klangqualität 8
Oberfläche 6

Daquins „Livre de Noëls", ein Zyklus über populäre altfranzösische Weihnachtslieder, dem Comte d'Eu gewidmet, gehört zu den lohnendsten (und auch auf Schallplatten schon recht gut dokumentierten) Orgelwerken des französischen ausgehenden Barock. Das Werk hat gewiß nicht nur retrospektive Züge (eines zier- und empfindungsreichen „höfischen" Stils voll feinsinniger klanglicher Valeurs), sondern, schon durch die Wahl „volkstümlicher" Sujets, auch vorwärtsweisende. Die Variationstechniken, die Daquin hier anwendet, legen denn auch nicht nur Gewicht auf minuziöse klangfarbliche Schattierungen, auf eine individuelle Entfaltung delikat eingesetzter Einzelregister, auf den reizvollen Wechsel von Soli und plein jeu, sondern berücksichtigen auch allerlei harmonische Raffinessen; wie Daquin in diesem Zyklus mit dem verminderten Septakkord (und gelegentlich auch mit dem Septnonakkord) umgeht, ist interessant und erstaunlich. Arthur Wills zaubert aus der (aus dem Anfang unseres Jahrhunderts stammenden) Orgel der Kathedrale von Ely eine Fülle von Klangeffekten hervor, immer im Kontext zu der weihnachtlich-festlichen Atmosphäre des über einstündigen Zyklus. Auch bei den „Zugaben" von Marchand läßt Wills seine kompositorisch geschulte „moderne" Klangphantasie walten; es könnte Puristen stören, daß er gelegentlich auch vor in die strenge Polyphonie eingreifenden Rollschweller-Manipulationen nicht zurückscheut – doch ergibt sich derlei durchaus logisch aus seiner Plein-jeu-Konzeption. Klanglich wirken die Aufnahmen voll und präsent; eine gewisse Überbetonung der „brummigen" Pedalbässe bedeutet keine größere Einbuße. Stärker kann schon das kontinuierliche Bandrauschen stören, und auch die Preßqualität zeugt nicht von allergrößter Produktliebe. H. K. J.



Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Große Orgelwerke

Toccata und Fuge d-moll BWV 565; Präludium und Fuge D-dur BWV 532; Fantasie und Fuge g-moll BWV 542; Toccata und Fuge F-dur BWV 540; Präludium und Fuge e-moll BWV 548; Choralvorspiele „O Mensch, bewein dein Sünde groß" BWV 622 und „Wir glauben all' an einen Gott" BWV 740

Werner Jacob an der neuen Orgel von St. Sebald zu Nürnberg
(Produzent Hans Richard Stracke; Toningenieur Horst Lindner)

Eurodisc 27 426 XDK Quadro 29 DM

Interpretation 7
Repertoirewert 5
Aufnahme-, Klangqualität 9
Oberfläche 9

Der auch als Komponist markant hervorgetretene Werner Jacob (Jahrgang 1938) gehört zweifellos zu den profilierten deutschen Kirchenmusikern seiner Generation. Die vorliegenden Aufnahmen mit überwiegend frühen Bachschen Orgelwerken, darunter einem so bekannten Stück wie der Toccata mit Fuge d-moll, zeigen ihn als einen unbestechlichen, um zeichnerische Klarheit und strenge Konturen besorgten Interpreten. Allerdings hätte man sich gerade bei der d-moll-Toccata auch einen wesentlich freieren, phantastischeren, wilderen Duktus vorstellen können; die baumeisterlich-architektonische Seite dieses an sich doch recht zerklüfteten Werkes wird etwas allzu starr vorgezeigt. Ähnliches gilt auch für die g-moll-Fantasie, die Jacob ziemlich akkurat „durchspielt", ohne sehr auf die akkordischen Knotenpunkte zu achten. Die großangelegte F-dur-Toccata mit Fuge wird von Jacob ein wenig ihres glänzend-virtuosen Nimbus entkleidet und zu einem blockhaft lapidaren, im Ablauf energisch-motorischen Stück gelenkt. Jacobs Neigung zu sauberer polyphoner Linienentfaltung kommt insgesamt am einleuchtendsten zum Ausdruck im Präludium mit Fuge e-moll. Das Choralvorspiel „O Mensch, bewein dein Sünde groß" wird angemessen meditativ intoniert. Hinsichtlich Manual- und Registerwechseln verfährt Jacob bisweilen nicht sehr „logisch"; die Furcht vor einem langandauernden Plenum führt gelegentlich zu seltsamen dynamischen Kraftakten, etwa bei dem recht brutalen Manualwechsel, mit dem im e-moll-Präludium zwölf Takte vor Schluß noch eine Finalwirkung „hochgewuchtet" wird. Gute Quadro-Klangtechnik ohne allzu große „Nähe", aber auch ohne Undeutlichkeiten. H. K. J.



Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Das Orgelwerk

Folge 1: Fantasien und Fugen BWV 537 und 542; Präludien und Fugen BWV 541, 543 und 545

Lionel Rogg an der Andersen-Orgel des Klosters zu Sorg
(Produzent Eric Macleod; Tonmeister Paul Vavasseur)

EMI 1 C 065-14 103 Q (SQ) 25 DM

Folge 2: Toccaten und Fugen BWV 538, 540, 564, 565

Lionel Rogg an der Metzler-Orgel der Kathedrale Saint-Pierre zu Genf
(Produzent Eric Macleod; Tonmeister Paul Vavasseur)

EMI 1 C 054-14 106 Q (SQ) 25 DM

Folge 3: Orgelbüchlein BWV 599–644

Lionel Rogg an der Andersen-Orgel der Erlöserkirche Kopenhagen
(Produzent Eric Macleod; Tonmeister Paul Vavasseur)

EMI 1 C 151-14 111/12 Q (SQ) 25 DM

Folge 4: 18 Choräle nach verschiedener Art BWV 651–668

Lionel Rogg an der Metzler-Orgel der Klosterkirche zu Muri
(Produzent Eric Macleod; Tonmeister Paul Vavasseur)

EMI 1 C 151-14 113/14 Q (SQ) 25 DM

Interpretation 9
Repertoirewert 7
Aufnahme-, Klangqualität 9
Oberfläche 8–9

Lionel Roggs neue (Quadro-)Einspielung des Bachschen Orgelwerkes wird in der Bundesrepublik vorläufig nicht in einer Superkassette angeboten (wie z. B. jetzt schon in Frankreich), sondern in verkaufstechnisch bewährter Salamimanier, also als Einzelplatten und Doppelalben. Auch riskiert man nicht, den gesamten Stoß auf einmal zu präsentieren, sondern gibt den Plattenberg nach und nach hügelweise auf den Markt. Davon verspricht sich die Firma einen optimalen Absatz; die Wünsche des engagierten Sammlers spielen daneben keine Rolle. Typisch für ein nicht unbedingt sachdienliches Product Management scheint auch die Aufmachung des ausgezeichneten, von Rogg selbst verfaßten Einführungstextes, der sich eine offenbar nur an ganz äußerlichen Layout-Gesichtspunkten orientierte Zurichtung gefallen lassen muß mit teilweise unsinnigen Zwischentiteln und irreleitender Textverteilung. Bei der dokumentierten Disposition der Kopenhagener Erlöserkirchenorgel (Folge 3) wurde zudem das Pedal vergessen.
Allerdings wiegen solche editorischen Fragwürdigkeiten oder Mängel nicht allzu schwer angesichts einer – soweit jetzt schon absehbar – doch Maßstäbe setzenden Interpretation. Im Vergleich zu seiner früheren großen Bach-Auswahl, gespielt an der Silbermann-Orgel von Arlesheim, veröffentlicht in zwei Kassetten von Harmonia mundi, wirken die neuen Aufnahmen Roggs kühner, entschlossener, eigenwilliger, mitunter auch manieristisch-exaltierter. Das gilt insbesondere für die cantus-firmus-freie Musik. Beim Präludium a-moll (aus BWV 543) achtete Rogg früher zum Beispiel akribisch auf eine genaue Artikulation der figurativen Sechzehntel und Sechzehnteltriolen; Ton für Ton ist in der älteren Aufnahme genau zu verfolgen, und nichts wird dabei „verwischt". Die Neueinspielung ist weder bei der Beachtung der rhythmischen Unterschiede noch hinsichtlich der Deutlichkeit der einzelnen Töne (Zweiunddreißigstel-Akkordschläge am Schluß des ersten Pedalton-Orgelpunkts) gleichermaßen exakt; Rogg scheint inzwischen mehr Wert zu legen auf eine zügige Darstellung des dramatischen, impulsartigen Charakters dieser vehementen Einleitungspassage. Ähnliches ließe sich immer wieder belegen. Besonders frappierend muten die Kontraste zwischen der früheren und der neuen Aufnahme am Schluß von BWV 564 (Toccata, Adagio und Fuge C-dur) an: Der junge Rogg scheute vor einer einfach „auslaufenden", also extrem schwachen, unbetonten Finalwirkung durch ein konventionell wirkendes Ritardando zurück; jetzt gibt Rogg diesem Schluß die volle Befremdlichkeit eines gleichsam ins Leere fallenden musikalischen Bewegungsablaufs.
Bei der Ausarbeitung der spezifischen Formcharaktere gelingen Rogg nun durchweg überzeugende Leistungen. Die g-moll-Fantasie (BWV 542) wird



32. FESTIVAL DE MUSIQUE MONTREUX-VEVEY 1977

Direktor: René Klopfenstein

vom 30. August bis 6. Oktober 1977

Wiener Symphoniker – Philharmonisches Orchester Zagreb – Prager Symphonie-Orchester – Orchester des Finnischen Rundfunks

I Solisti Veneti – Kammeroper Warschau – Beaux Arts Trio New York – Die Musiker des Prince de Conti

Dirigenten:

Kenneth Klein – Lovro von Matacic – René Klopfenstein – André Charlet – Claudio Scimone – Jindrich Rohan – Michel Plasson – Okko Kamu

Solisten:

Alexandre Lagoya – Mitsuko Uchida – Ion Voicu – Brigitte Meyer – Philippe Entremont – Guy Bovet – Pierre Cochereau – Roger Delmotte

Konzerte in den Schlössern – Kammermusik – Kirchenkonzerte

Auskünfte und Kartenvorbestellung:
Office du Tourisme, 1820 Montreux, Tel. 613387

10. Prix mondial du Disque de Montreux

Der 10. Prix mondial du Disque de Montreux wird vom 19. bis 22. September 1977 ermittelt und verliehen. Unter der Schirmherrschaft des Musikfestivals Montreux-Vevey vereinigt der Prix mondial du Disque de Montreux jedes Jahr eine internationale Jury mit dem Ziel, die drei besten Schallplattenaufnahmen des Jahres auf internationaler Ebene zu ermitteln.

Die Mitglieder der Jury 1977 sind:

Belgien	*Albert de Sutter*	(Gazet van Antwerpen)
Bundesrepublik	*Karl Breh*	(HiFi-Stereophonie)
Frankreich	*Edith Walter*	(Harmonie)
Großbritannien	*Robert Layton*	(The Gramophone)
Italien	*Laura Padellaro*	(Radio Corriere)
Schweiz	*Nicole Hirsch-Klopfenstein*	(Festival de Musique)
Tschechoslowakei	*Vilem Pospisil*	(Tschechoslowakische Musikzeitschrift)
USA	*Roland Gelatt*	(Saturday Review)

sehr frei angelegt, mit nachdrücklich betonten Zäsuren; das polyphone Liniengeflecht flutet dabei nicht widerstandslos dahin, sondern behält etwas Stockendes; es wird deutlich die gleichsam zyklopische Anstrengung eines gärenden Formprozesses. Die Fuge, ein eher kantables Stück, wird durchaus noch auf diesen Einleitungssatz bezogen, indem ihr ungehemmterer Duktus eine gewisse Schwere und energisch-motorische Festigkeit mitgeteilt bekommt. Bei den Präludien, Toccaten und Fugen bevorzugt Rogg durchweg eine satte Plenum-Klanggebung; mit Manualwechseln, die dynamisch „retardierende" Momente bedeuten würden, geht er äußerst sparsam um (das Adagio aus BWV 564 wird aber selbstverständlich als „begleitete Arie" dargeboten).
Einleuchtend sind auch die Wiedergaben der „großen" Choralvorspiele und der Choräle des „Orgelbüchleins". Bei letzteren sorgt Rogg fast stets für eine typische, sinnfällige Registrierung, riskiert aber, wo es angebracht ist, trotz der kleinen Formate auch „volles Werk". Die Schönheiten der großen Orgelvorspiele bezieht Rogg jeweils auf den Choraltext, der – bis in feinste Verästelungen der kompositorischen Struktur mit ihrer Ton- und Zahlensymbolik – hier eine prägnante Ausdeutung ohne vordergründig „virtuosen" Ansatz findet. Eher strukturell als auratisch legt Rogg das berühmte letzte Bachsche Orgelvorspiel („Vor deinen Thron tret' ich hiermit") an, ein Stück, das, sozusagen vergeblich vorbeugend gegen eine Legendenbildung, zu den nüchternsten und „gebautesten" Bachschen Orgelchorälen gehört (zumindest, wenn man von den seltsam „romantischen" Schlußtakten absieht). Bei „Schmücke dich, o liebe Seele" mutet die Intonation des Cantus firmus in Roggs Wiedergabe vielleicht etwas zu „fett" an. Ansonsten verfolgt Rogg die weitgespannten Choräle sehr einfühlsam bis in ihre „mystischen" Ausdrucksbereiche hinein. Klangtechnisch wirken alle Aufnahmen überzeugend: auch das ein Vorteil gegenüber den Harmonia-mundi-Einspielungen, bei denen manche Soloregister zu nah herangeholt worden waren und Intonationsdifferenzen dementsprechend grell herauskamen. Die Quadro-Einspielung suggeriert eine räumlich präsente, perspektivisch „richtige" Klangwirkung. Bei den Innenrillen einiger Platten gab es geringfügige Verzerrungserscheinungen. H. K. J.

Baldassare Galuppi (1706–1785)

Konzerte für Cembalo und Streicher G-dur, C-dur, F-dur, c-moll

Edoardo Farina, Cembalo; I Solisti Veneti, Dirigent Claudio Scimone
(Toningenieur Peter Willemoës)

RCA Erato ZL 30511 AS 22 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	10

Paradoxerweise ist Galuppi, der in erster Linie als Theaterkomponist in die Musikgeschichte eingegangen ist – seine Opern machten im 18. Jahrhundert die Runde über alle Bühnen Europas –, im derzeitigen Schallplattenangebot nur durch eine Arie repräsentiert. In zunehmendem Maße setzt sich dafür die Erkenntnis seiner Bedeutung auf dem Gebiet der Klaviersonate durch, und nun beginnt man sich auch nach seinen Instrumentalkonzerten umzusehen, von denen vier allem Anschein nach zum erstenmal auf Platten vorgelegt werden. Auch sie verraten deutlich den Einfluß der Gesangsmusik, vor allem in den langsamen Sätzen, im ganzen jedoch verlassen sie nur selten den Rahmen einer gefälligen Unterhaltungskunst, die sich zwar angenehm anhört, aber etwas oberflächlich wirkt. Vielleicht liegt dieser Eindruck zum Teil auch an der Interpretation, die mehr von gesunder Robustheit als von innerem Feuer getragen wird. Die Aufnahme selbst ist bei aller Halligkeit von exemplarischer Klarheit, verleiht jedoch der Musik ein überdimensionales Format, das ihr ganz gewiß fremd ist. J. D.

Joseph Haydn (1732–1809)

Konzert für Orgel, Streicher und zwei Oboen C-dur Hob. XVIII/1; Konzert für Orgel, Streicher, zwei Trompeten und Pauken C-dur Hob. XVIII/8; Konzert für Orgel und Streichorchester D-dur Hob. XVIII/10

Marie-Claire Alain, Orgel; Bournemouth Sinfonietta Orchestra, Dirigent Theodor Guschlbauer
(Toningenieur Pierre Lavoix)

RCA Erato ZL 30515 AS 22 DM

Interpretation	7/8
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Unter Haydns zahlreichen Konzerten für ein Tasteninstrument und Orchester wurden sieben (Hob. XVIII/1, 2, 5 bis 8 und 10) von Georg Feder, Direktor des Joseph-Haydn-Instituts, als orgelgerecht nachgewiesen, und zwar aufgrund der Feststellung, daß der Tonumfang des Soloparts nur in diesen Werken das der Orgel gerade noch erreichbare dreigestrichene c nicht überschreitet. Bei Nr. 10 handelt es sich um ein Concertino mit Begleitung von zwei Violinen und Baß, das eigentlich mehr für eine kleine Hausorgel bestimmt zu sein scheint. Besonders populär sind schon längst Nr. 1, 5 und 8 geworden, von denen mehrere, meist komplette Versionen vorliegen. Am empfehlenswertesten ist wohl im derzeitigen Angebot die Einspielung von Daniel Chorzempa, die u. a. den Vorzug hat, auf drei der vier authentischen Haydn-Orgeln in Eisenstadt (Bergkirche, Franziskanerkirche und Stiftskirche der Barmherzigen Brüder) durchgeführt worden zu sein. Die 2-LP-Kassette (Philips 6700 052, siehe HiFi-Stereophonie 5/73) enthält außerdem je ein Konzert von Haydns jüngerem Bruder Michael und von Albrechtsberger und kostet jetzt nur noch 39 DM. Am unteren Ende der Preisskala steht die Aufnahme des vor kurzem verstorbenen Edward Power Biggs am vierten Eisenstädter Instrument (Stadtpfarrkirche, siehe HiFi-Stereophonie 11/65 und 5/77), die soeben auf CBS 61675 zum äußerst attraktiven Preis von 10 DM wiederaufgelegt wurde. Marie-Claire Alains neueste Darbietung auf einer leider ungenannten Orgel zeichnet sich durch anspringende Vitalität und viel Frische aus, zeigt indes eine ausgesprochen moderne Auffassung, recht zügig in den Tempi, betont virtuos und – auch von der orchestralen Seite her – technisch äußerst brillant. Das von ihr gespielte Concertino Nr. 10 seinerseits liegt bereits in adäquater Besetzung in der von Ingo Harden in HiFi-Stereophonie 1/77 rezensierten Vox-Kassette SVBX 5141 vor (zusammen mit zehn ähnlichen Werkchen und den drei bekanntesten Orgelkonzerten). J. D.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Konzerte für Klavier und Orchester Nr. 21 C-dur KV 467, Nr. 9 Es-dur KV 271 „Jeunehomme"

Murray Perahia, Klavier; English Chamber Orchestra

CBS 76 584 25 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Perahias Mozart-Spiel ist von einer fast beängstigenden Non-Legato-Perfektion, die in den sehr zügig gespielten Ecksätzen beider Konzerte sich mit energisch vorwärtsdrängender Brillanz verbindet. Ein sehr klarer, bestimmt hingestellter Mozart, ein wenig geheimnislos, aber unerhört differenziert artikuliert. Selbst in den langsamen Mittelsätzen gestattet sich Perahia keinerlei Romantizismen, wird die Kantilene in intensiver Tongebung ausphrasiert, wobei das expressive Element mehr durch dynamische als durch agogische Differenzierung zum Tragen kommt. Auf diese Weise bleibt bei allem Glanz eines virtuosen Jeu perlé eine unterschwellige Strenge wirksam, bei allem Spielerischen, wie es etwa der Schlußsatz von KV 271 entfaltet, ein Hauch von Disziplinierung und damit von formaler und geistiger Verbindlichkeit. Hier wird Mozart beim Wort genommen. Das English Chamber Orchestra, an Sicherheit der Klangbalance und Schlankheit des Tutti ohnehin Marriners Elitetruppe unterlegen, hätte freilich der organisierenden Hand bedurft, um das Niveau des Solisten zu erreichen. Vom Flügel aus läßt sich das kaum machen. Störend sind vor allem in KV 271 die vielfach zu lauten Hörner, die einen Pedaleffekt hervorbringen. So wirken im Mittelsatz dieses Konzertes die sordinierten Geigen gegenüber den dicken Unterstimmen zu dünn. Schade, Perahia wäre eine Zehn wert gewesen. A. B.



Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Flötenkonzert Nr. 1 G-dur KV 313; Andante für Flöte und Orchester C-dur KV 315; Oboenkonzert C-dur KV 314

Michel Debost, Flöte; Maurice Bourgue, Oboe; Orchestre de Paris, Daniel Barenboim
(Produzent Suvi Raj Grubb; Tonmeister Paul Vavasseur)

EMI Electrola 1 C 063-02 832 Q (SQ) 23 DM

Interpretation	4
Repertoirewert	0
Aufnahme-, Klangqualität	5–9
Oberfläche	10

Nachdem der französische Erato-Katalog von EMI zu RCA überging, scheint man bei EMI die entstandenen Lücken in eigener Regie füllen zu wollen. Obwohl das Erato-Angebot mit der Fülle fragwürdiger Aufnahmen von Transkriptionen (Stichwort: André) seine Schwäche hatte, lassen sich andererseits Musiker vom Kaliber Rampals oder Pierlots nicht beliebig ersetzen, wie die vorliegende Platte recht auffällig beweist. Michel Debost erweist sich zwar als zuverlässiger Techniker, wirkt musikalisch jedoch durchweg farblos und wenig inspiriert. Am wenigsten gefällt mir seine Tongebung: Zwar vertritt er die typisch helle französische Schule, jedoch mit dem gelegentlich auch bei Rampal hörbaren Nachteil erheblicher Nebenluft, die den Ton deutlich trübt. Maurice Bourgue, der sich u. a. als Ensemblepartner Heinz Holligers einen Namen machte, scheint bei der Aufnahme des Oboenkonzerts nicht seinen besten Tag gehabt zu haben. Er besticht zwar mit herrlicher Tongebung, wirkt jedoch in den Ecksätzen bisweilen etwas angestrengt und forcierend. Ganz kraß wird das im ersten Satz Takt 168 ff. hörbar, wo dann im Takt 171 zu allem Überfluß noch die Bindung a'-d" völlig danebengeht und die Töne gar nicht mehr ansprechen. So etwas dürfte auf einer Platte dieser Preisklasse nicht stehenbleiben. Auch Daniel Barenboim ließ bei der Ausarbeitung des Orchesterparts nicht die erforderliche Sorgfalt walten. Das klingt alles noch ein wenig nach Probe und nicht nach einer fertigen Aufnahme: etwa im Andante des Oboenkonzerts die Streicheroktaven in Takt 5 oder der Hornabgang in Takt 76. Das Technikteam scheint im Eingangstutti des ersten Satzes des Oboenkonzerts noch nicht die richtige Einstellung gefunden zu haben: Da klingen die Streicher merkwürdig flach und dünn, die Bässe sind kaum zu hören, was sich dann im Verlauf des Konzerts noch ändert; im Flötenkonzert bestehen keine Einwände mehr. Da von beiden Konzerten und dem Flötenandante hochkarätige Aufnahmen vorliegen, kann man von diesen Neuaufnahmen nur abraten. Ho. Ar.



Max Bruch (1838–1920)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 d-moll op. 44; Fantasie für Violine mit Orchester und Harfe Es-dur op. 46 „Schottische Fantasie"

Itzhak Perlman, Violine; New Philharmonia Orchestra, Dirigent Jesús López-Cobos
(Produzent Suvi Raj Grubb; Tonmeister Stuart Eltham)

EMI Electrola 063-02 804 Q (SQ) 23 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	5
Oberfläche	8

Dieser Versuch, zwei Hauptwerke Bruchs im konzertanten Sektor ohne Berücksichtigung des nicht tot zu kriegenden g-moll-Violinkonzerts auf Platte anzubieten, fand offensichtlich oder besser: offenhörbar im schottischen Hochland bei starker Nebelbildung statt. Einmal legen sich Perlman (sehr konzentriert!) und López-Cobos auf eine sehr weiche Konturierung der Werke mit fließenden Übergängen fest (ich persönlich hätte eine entschiedenere und „virtuosere" Darstellung bevorzugt), zum anderen steuerte Tonmeister Stuart Eltham dem Projekt eine so diffuse Akustik bei, daß man die Nebelschwaden aus dem Lautsprecher kommen meint. Mit solchen Fehlleistungen wird die EMI den Quadro-Gegnern im Lande nur unnötige Munition liefern. U. Sch.

György Ligeti (geb. 1923)

Doppelkonzert für Flöte, Oboe und Orchester (1972); San Francisco Polyphony für Orchester (1973–74); Zwei Etüden für Orgel (1967/1969); Glissandi (Elektronische Komposition, 1957)

Gunilla von Bahr, Flöte; Torleif Lännerholm, Oboe; Symphonieorchester des Schwedischen Rundfunks, Dirigent Elgar Horwarth; Zsigmond Szathmáry, Orgel

Wergo WER 60076	22 DM
Interpretation	10/9
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	9/7
Oberfläche	8

Je mehr Jahre vergehen, desto klarer und unbezweifelbarer tritt als Tatsache hervor, daß Ligetis Enthaltsamkeit gegenüber lautstärkeren Tagesmoden, gegenüber aufgeklebter Politisierung, improvisatorischer Scheinfreiheit, psychedelischen Klangräuschen seiner Musik (und was es da noch mehr geben mag) nicht nur Ausdruck von kreativer Klugheit und genauer Selbsteinschätzung war, sondern auch Anzeichen von in sich gefestigter Stärke und berechtigtem Selbstvertrauen ins eigene kompositorische Vermögen. Jedenfalls hat derjenige, der 1961, bei seinem folgenreichsten Stück, „Atmosphères", von einer Sackgasse sprach, inzwischen außer Auswegen auch ein unerhört weites Terrain souveräner musikalischer Selbstentfaltung gefunden, auf dem er sich auskennt und seine eindringlichen, oft erschreckenden Visionen in suggestive, verständliche Klangrealität übersetzen kann.

Das Doppelkonzert und die „San Francisco Polyphony", zwei Werke aus den letzten Jahren, die die Wichtigkeit dieser Platte bestimmen, kennzeichnen die geschilderte Situation und sind Triumphe einer zur Widerstandsfähigkeit herangebildeten hochsensiblen Nervenkunst. Die Aufnahmen gehen auf deren interne Verwebungen ein und kräftigen doch die Konturen, so daß gleichsam „Kenner wie Liebhaber" davon profitieren, daran teilhaben können. Und wenn die neuerliche Aufnahme der beiden Orgeletüden (die schon mehrmals auf Platten vorliegen) vielleicht auch nicht so dringlich gewesen wäre (zumal die technische Qualität durch hohen Rauschanteil beeinträchtigt wird), so ergibt sich doch über diese Zwischenstation eine ganz gute Verbindung zu der ersten elektronischen Arbeit Ligetis (vor „Artikulation") im Studio des Westdeutschen Rundfunks, die hier erstveröffentlicht wurde. Und wenn man dort gelegentliche Anklänge an Stockhausens etwa gleichzeitigen „Gesang der Jünglinge" entdeckt, in der „San Francisco Polyphony" aber Spuren von Berg und von Mahler, dann erhält man einen Begriff von dem kompositorischen Stammbaum Ligetis (der allerdings auch noch anderes einschließt) und zugleich von der Spannweite und der gezielt aufgreifenden, völlig ins Eigene umschmelzenden Verwandlungskraft dieses Komponisten. U. D.

Posaune und Orgel

Werke von Frescobaldi, Buxtehude, Cesare, Krebs, Krol und Guilmant

Armin Rosin, Posaune; Edgar Krapp, Orgel

Telefunken 6.42164 AW	25 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Die Kombination von Orgel und Posaune ist recht ungewöhnlich, und so müssen auch die Interpreten dieser Sammlung zu Bearbeitungen greifen. Armin Rosin fiel es nicht schwer, zwei Orgelkanzonen Frescobaldis und die „Jesu meine Freude"-Fantasie des barocken Thomaskantors J. L. Krebs zu adaptieren; hier bietet sich der Cantus firmus als herausgehobene Leitstimme für das Blasinstrument an, dort das auch bei größeren formalen Zusammenhängen gleichbleibende melodische Ausgangsmaterial, zu dem die Orgel dann vorwiegend die akkordische Stützung beiträgt. Originalkompositionen für Posaune und Orgel sind die Sinfonia sacra „Jesu meine Freude" von Bernhard Krol (geb. 1920), ein vielleicht nicht sonderlich aufregend inspiriertes, aber doch akzeptables Stück, das klar gegliedert scheint in überwiegend lyrisch-nachdenkliche Posaunensoli, die die Choralmelodie verarbeiten, und „überleitende" und ergänzende Orgelpassagen, sowie das spätromantische „Morceau symphonique" von Alexandre Guilmant (1837–1911), ein Stück, dessen pompöser rhetorischer Gestus auch einige Gelegenheit zu interpretatorischem Augenzwinkern bietet (und damit kommt diese Platte in die Nähe der launigen Power-Biggs-Zusammenstellungen mit Musik für Orgel, Bläser und Schlagzeug). Rosin behandelt sein Instrument mit erstaunlicher Beweglichkeit; insbesondere bei dem Krol-Werk nähert sich die Klanggebung der irisierend „poetischen" Hornsphäre, wie sie für einige Werke von Britten und die „Schuhu"-Oper von Udo Zimmermann typisch ist. Andererseits verfügt Rosin (bei Frescobaldi oder Guilmant) auch über die Wucht und Schwere des „echten", profunden Posaunentones. Für den jungen Organisten Edgar Krapp fielen überwiegend „dienende" Funktionen ab; das Buxtehude-Präludium mit Fuge in D und eine Frescobaldi-Kanzone zeigen noch kein sehr ausgeprägtes interpretatorisches Profil. H. K. J.

Trompete und Orgel, Folge 1

Werke von Bach, Loeillet, Albinoni, Biber, Gervaise, Purcell, Gabrieli

Maurice André, Trompete; Alfred Mitterhofer, Orgel

EMI Electrola 1 C 065-02 831 Q (SQ)	25 DM
Interpretation	–
Repertoirewert	0
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

„Was man sich dann allerdings bei der Zusammenstellung des André-Albums einfallen ließ, spottet (wieder einmal) jeder Beschreibung ... Das ist Musikramsch schlimmster Sorte, der wohl nur von André-Fanatikern konsumiert und akzeptiert wird." So Holger Arnold über eine Erato-André-Platte (HiFi-Stereophonie 5/77). Dem wäre im Falle dieser aus lauter Transkriptionen bestehenden Folge lediglich bedauernd hinzuzufügen, daß die EMI diesen „Musikramsch" leider ebenfalls mitmacht. Der Höhepunkt der Geschmacklosigkeit ist erreicht, wenn in Bachs vielstrapaziertem Choral „Jesu bleibet meine Freude" zu schummerigem Orgelklang die Trompete den Cantus firmus säuselt. Hier wartet man dann nur noch auf „Behüt dich Gott, es wär so schön gewesen". Bleibt am Ende die Frage, wann nach diesen verkitschten Barocksonaten – die Originalbesetzung ist bezeichnenderweise in keinem Falle angegeben – die EMI Herrn André Gelegenheit geben wird, Beethovens Frühlingssonate auf der Trompete zu blasen. Vielleicht in Folge 2? A. B.

Klaviermusik

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Italienisches Konzert F-dur BWV 971 – Partita h-moll (Französische Ouvertüre) BWV 831

Igor Kipnis, Cembalo (Rutkowski & Robinette, 1970) (Produzent George Sponhaltz, Tonmeister Carson Taylor)

EMI Electrola 1 C 065-85 049	25 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	4/5
Oberfläche	7

Igor Kipnis, Sohn des berühmten Bassisten Alexander Kipnis, zählt zu den wissenschaftlichen Experten auf dem Gebiet der Musik der Renaissance, des Barock und der Frühklassik. Darüber hinaus ist er ein hervorragender Interpret und wurde u. a. für seine – jetzt leider gestrichene – 5-LP-Anthologie „Cembalomusik des Barock und Rokoko" (CBS S 77501, siehe HiFi-Stereophonie 11/68, S. 850) mit dem Deutschen Schallplattenpreis 1969 ausgezeichnet. Schon diese Kassette zeigte deutlich den modernen Charakter einer Interpretationsweise, die in ihrer Verbindung von technischer Exaktheit und hohem persönlichem Engagement besonders fesselnd wirkte. Die inzwischen in den USA erschienenen und dem Rezensenten bekannten Platten von Kipnis haben diese ersten Eindrücke immer wieder bestätigt. Dies gilt auch für seine neueste Einspielung des zweiten Teils der Clavierübung, allerdings nur in künstlerischer Hinsicht: Man höre zum Beispiel, mit welcher schwungvollen Vitalität er die Tanzsätze spielt und wie phantasiereich die Wiederholungen verziert werden. Akustisch hingegen bereitet die Aufnahme mit übergroßem Hall, dröhnenden Bässen, unüberhörbarem Bandrauschen und stellenweise vollkommen verschwommenem Klang eine einzige Enttäuschung. (Wo bleibt die silbrige Eleganz, die Hans-Klaus Jungheinrich in HiFi-Stereophonie 11/76 an Kipnis' Darbietung des Konzerts von Manuel de Falla rühmte?) Weshalb statt einer der viel interessanteren Platten des Künstlers, die der Angel-Katalog verzeichnet, ausgerechnet diese technisch mißlungene Aufnahme ins deutsche Programm übernommen wurde, bleibt mir unbegreiflich. J. D.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Vierhändige Klaviermusik: Sonaten D-dur KV 381 und C-dur KV 521; Andante mit fünf Variationen KV 501

Fritz Neumeyer und Rolf Junghanns, verschiedene Hammerflügel (von 1780, 1785 und 1795) (Produktion toccata, Technik sonart)

Toccata FSM 53611 toc	22 DM
Interpretation	4
Repertoirewert	1
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Daß in so unoriginellen Zeiten die Zahl der Liebhaber von absolut Authentischem – und sei es nur der nostalgisch angehauchte Klang alter Hammerflügel – ständig zunimmt, ist ja nicht unbedingt ein beklagenswerter Zustand, daß aber neuerdings zunehmend Pianisten der zweiten und dritten Garnitur der irrigen Meinung anhängen, sie könnten durch den Griff zum antiken Sammlerobjekt die reflektierte interpretatorische Aneignung lebendiger Musik (denn um solche handelt es sich etwa bei Mozart!), die aktuellen Standards standhält, sich ersparen, scheint mir indes eine ziemlich bedenkliche Entwicklung zu sein.

Was einem Demus (vgl. meine Rezensionen in HiFi-Stereophonie 10/76 und 2/77) gestattet ist, muß auch für uns gelten – dachten sich Jungpianist Rolf Junghanns und der auch als Privatsammler bekannte Fritz Neumeyer. Doch während Demus immerhin noch bis Trondheim, ins hohe Norwegen, pilgern mußte, um auf einem Hammerflügel der legendären Sorte „Andreas Stein" (die eben auch Mozart benutzte) spielen zu können, hat Herr Neumeyer anscheinend gleich mehrere Exemplare dieser prellmechanischen Kostbarkeiten bei sich zu Hause herumstehen, die er dann auch allesamt auf der Platte zu Gehör bringt. Eine besonders geschmackvolle Note verleiht dem Ganzen der Umstand, daß die Herstellungsdaten der Instrumente feinsinnig auf die Entstehungsdaten der Musikstücke abgestimmt wurden (oder auch umgekehrt). Im Vergleich zu diesem beträchtlichen Aufwand an echtem historischem Ambiente fallen die interpretatorischen Leistungen der beiden jedoch recht mager aus. Sie bewegen sich allenfalls auf Klimperniveau. Unter einer ernstzunehmenden Mozart-Interpretation des Jahres 1977 stelle ich mir jedenfalls etwas anderes vor. cs

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Klaviersonaten A-dur op. 2 Nr. 2, C-dur op. 2 Nr. 3

Vladimir Ashkenazy, Klavier

Decca 6.42158 AW	25 DM
Interpretation	9–10
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Nach dem vielversprechenden Anfang mit der „Hammerklaviersonate" 1970 hatten mich die sporadisch erschienenen Beethoven-Aufnahmen Ashkenazys allesamt ein bißchen enttäuscht. Nicht nur wegen ihrer offenbar beabsichtigten – und oft ja recht heilsamen – Beschränkung auf eine pure Textwiedergabe und der demonstrativen Abkehr von allem „Zwischen-den-Zeilen-Lesen", sondern auch und vor allem, weil über dieser betont positivistischen Beethoven-Auslegung manchmal die architektonischen Proportionen der Musik in Gefahr gerieten und deren innere Schlüssigkeit nicht mehr deutlich wurde. Die neue, fünfte Ashkenazy-Platte mit Beethoven-Sonaten zeigt solche Problematik nicht mehr. Es mag dabei mitspielen, daß die beiden frühen Sonaten eher einer interpretatorischen „Hintergrundinformation" entraten können als zum Beispiel das op. 111. Aber es „stimmen" in dieser Aufnahme die Gewichte und Konturen auch wieder so, wie man es von Ashkenazy gewohnt ist. Und man bekommt fabelhaftes Klavierspiel geboten: Ich kenne von Backhaus bis Gulda und von Kempff bis Barenboim keine Aufnahme dieser beiden Sonaten, die es an präziser, alles Manuelle vergessen lassender Textrealisierung mit Ashkenazys neuer Einspielung aufnehmen kann. Ihr pianistisches Niveau ist aller Bewunderung wert und steht sozusagen jenseits von kritischem Gut und Böse.
Auch im Musikalischen ist Ashkenazys Leistung unanfechtbar: perfekt ausbalanciert, konzentriert vom ersten bis zum letzten Ton, ohne die geringsten Momente von Lässigkeit oder Routine. Das Finale der C-dur-Sonate etwa wird in geradezu mirakulöser Schlackenlosigkeit vorgeführt.
Ein kleiner Rest bleibt für mich dennoch: So wie Ashkenazy bei dem Hannoveraner Debut seiner ersten Deutschland-Tournee im Mai sich scheute, im Schumann-Konzert die Romantik voll auszuspielen, so fehlt mir hier ein Element der inneren Beteiligung – Beethovens Musik ist mehr als artistisches Objekt denn als Kunstwerk gesehen. Es klingt – übrigens parallel zum mattierten Klavierklang, der aber im Gegensatz zu vielen anderen Decca-Klavieraufnahmen klar und ohne mulmigen Baß kommt – mir alles ein bißchen zu glatt und unpersönlich. Es ist da in Ashkenazys Beethoven ein Element der kunsthandwerklichen Stilisierung, das man angesichts der phantastischen pianistischen Qualität überhören kann; aber wer Schnabel oder einen der anderen „großen Alten" mit dieser Musik im Ohr hat, wird die Platte nicht ganz ruhig weglegen können. ihd

Julius Reubke (1834–1858)

Große Sonate b-moll; Mazurka E-dur

Franz Liszt (1811–1886)

Après une lecture de Dante, Fantasia quasi Sonata („Dante-Sonate"); Csardas obstiné; Bagatelle sans tonalité

Hans-Dieter Bauer, Klavier

RBM 3044	22 DM
Interpretation	6
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

„Weltpremiere auf Schallplatte" vermerkt die Plattentasche zu den beiden Reubke-Werken dieser Veröffentlichung, die RBM gleich unter zwei Serientiteln anbietet: als „Kostbarkeiten der Klavierliteratur (4)" und als Band 1 einer Reihe „Hans-Dieter Bauer spielt Werke von Franz Liszt und seinem Kreis". Der Stolz der Mannheimer Produktionsfirma ist rechtens. Immerhin ist Reubkes b-moll-Sonate – die Mazurka ist eine Zugabe-Lappalie – für die Klavierliteratur von erheblich größerem Gewicht als so manche der durch die Romantic-Revival-Bewegung an die Oberfläche geschwemmten Kompositionen des vergangenen Säkulums. Sie ist historisch bedeutsam als eines der wenigen Werke, die Liszts h-moll-Sonate zum direkten Vorbild haben. Und sie wiegt künstlerisch schwer durch ihr unstreitig großes Format in Anlage und Ausdruck – Reubkes Sonate ist der genialische und einmalige Wurf eines Frühreifen und Frühvollendeten.
Für den Interpreten ist diese Sonate ein harter Brocken. Ihre Akkordmassen erfordern erhebliches pianistisches Stehvermögen, ihre Formanlage – Dreiteiligkeit und thematische Arbeit weisen übrigens auf Liszts Faust-Symphonie als weitere Vorlage hin – bedarf einer klanglichen und formalen Disposition von schier strategischem Kalkül. Was die pianistische Seite angeht, so kann der heute vierzigjährige, in Nürnberg dozierende Hans-Dieter Bauer in Ehren bestehen: Er besitzt die Kraft und Attacke, die Reubke und auch der Liszt der Dante-Sonate erfordern. Dabei steht es um Bauers Fortissimo-Oktaven deutlich besser als um leises Passagenwerk – alles „Kleingedruckte" im zweiten Themenkomplex zum Beispiel ist ihm ein bißchen uneben und hakelig geraten. Was die Gesamtanlage angeht, so scheint mir diese Weltpremiere erst ein interpretatorischer Anfang zu sein. Um die Teile überzeugend zu gliedern und die Architektur des Ganzen optimal klarzulegen, fehlt es mir in Bauers Aufnahme an einer differenzierten Abstufung der oberen Dynamikbereiche. Er läßt sich von jedem Forte zum Donnern herausfordern, und – störender für die Übersicht – er bringt die starken Spannungen der Musik dadurch zum Ausdruck, daß er nahezu jeden Satzteil und jedes Crescendo langsam angeht und dann im Tempo steigert. Der Effekt nutzt sich schnell ab; das Ergebnis ist Nivellierung statt Gliederung.
Auch in der Dante-Sonate, die im ganzen freier gespielt ist und „offener" klingt, scheint mir Bauer allzuoft „Lokomotive" zu spielen – zum Nachteil der Sache. So wird der Unterschied zwischen Einleitung (Andante maestoso) und Hauptthema (Presto agitato assai) fast völlig eingeebnet, und wenn Bauer beim Schlußaufschwung der Sonate die ersten Akkorde überlangsam in preziösem Piano und Staccato spielt, ist – für mich – die Grenze der Lächerlichkeit erreicht. In manchen Fällen erzielt Bauer durch seine Manier einen schön sich entwikkelnden Spannungsbogen, aber insgesamt führt diese penetrante Dauer-Elastik wiederum zu einer Unterbelichtung der musikalischen Architektur, die ja bei allen „neudeutschen" Werken von erheblicher Bedeutung ist. Abgesehen davon: Das „Abfahren" à la Bauer ist nicht nur geschmacklich leicht anrüchig, es bedeutet gerade an den pianistisch heiklen Stellen wie etwa dem Allabreve-Presto kurz vor Schluß oder den beidhändigen Piu-mosso-Oktaven zwei Seiten vorher klavieristisch eine erkleckliche Erleichterung, die Bauer doch wohl kaum nötig gehabt hätte.
Die Wiedergabe ist also durchaus nicht unproblematisch. Immerhin ist sie noch so akzeptabel ausgefallen, daß der Rang der Platte als diskographisches Basismaterial nicht geschmälert erscheint. Eine verdienstvolle Veröffentlichung! ihd

Maurice Ravel (1875–1937)

Das Klavierwerk

Pascal Rogé und (in „Ma mère l'oye") Denise Françoise Rogé, Klavier

Decca 6.35353 (3 LP)	59 DM
Interpretation	5
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	9

An Aufnahmen des Ravelschen Klavierwerks hat es in den letzten Jahren nicht gefehlt: Abbey Simon (Vox), Philippe Entremont (CBS), Kun Woo Paik (ASM) gingen voran, und nun kommt der 1951 in Paris geborene Pascal Rogé, ein Julius-Katchen-Schüler, der einige Wettbewerbe gewann und jetzt im Medium Schallplatte Karriere macht (im Ravel-Jahr 1975 spielte er mit dem London Symphony Orchestra unter André Previn Ravels G-dur-Konzert für das BBC-Fernsehen). Leider kann ich der vorliegenden Einspielung kein Loblied singen und würde sie – an Casadesus gar nicht denkend – deutlich hinter dem Koreaner Kun Woo Paik einstufen. Was bei Paik zu bemängeln war: eine Neigung zu Bedeutungsträchtigkeit, zu schwer lastenden Tempi, die der Maskenhaftigkeit der Musik nicht immer gerecht werden, das ist bei Rogé zu einer melancholischen Allerweltshaltung verkleinert. Diese läßt vor allem die avanciertesten Werke Ravels wie die „Oiseaux tristes" aus den Miroirs unter ihrer kompositorischen Wirklichkeit enden. Wenn auch Paik, im Gegensatz etwa zu Casadesus, eine gewisse Neigung zur Entschärfung hat, so ist ihm Rogé in der Beziehung noch weit „überlegen": Das Aushorchen des Klaviersatzes auch auf räumliche Klangwirkungen hin unterbleibt völlig, die hochdifferenzierte Harmonik vernebelt sich schwadenhaft, und heftigere Akzente (Valses nobles et sentimentales, Alborada) werden abgebogen zu gefälligen Gesten. Das Ganze ist eine nostalgische Interpretation, die manchmal in die Gefilde von Unterhaltungsmusik abgleitet. Verstärkt wird dieser Eindruck zuungunsten des zweifellos begabten Pianisten durch die Aufnahmequalität, deren vordergründige Angenehmheit sich bei genauerem Hinhören als eine leicht schummerige Beliebigkeit erweist; von klanglicher Perspektivierung im Sinne des Komponierten jedenfalls kann keine Rede sein. – Saubere Oberfläche. (P. S.: Wer an einer stereophonen Einspielung interessiert ist, die klangliche Sprödheit der monophonen Casadesus-Einspielung bei CBS nicht in Kauf nehmen will, greife zu Kun Woo Paik.) U. Sch.

George Gershwin (1898–1937)

Werke für Klavier solo: Rhapsody in Blue; Preludes for Piano; 13 Songs

André Watts, Klavier
(Produzent Larry Morton)

CBS 76508	25 DM
Interpretation	5–7
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Welche Gründe es auch immer gewesen sein mögen – erstarkendes kulturelles Selbstbewußtsein oder nur der zunehmende Verwertungsdruck –, die die Klassikabteilung der CBS veranlaßten, sich plötzlich auch für den ausgesprochen populären, „unterhaltenden" Teil des musikalischen Oeuvres George Gershwins zu interessieren, es ist jedenfalls das erste Mal, daß eine Auswahl eigener Klavierbearbeitungen seiner bekanntesten Broadwaysongs in einer reinen Klassikserie, den „Masterworks", produziert wurde. Leider handelt der ebenfalls aus dem seriösen Lager kommende Pianist, der smarte André Watts, den Absichten der Produzenten (die damit wohl auch die Ernsthaftigkeit Gershwins demonstrativ unter Beweis stellen wollten) insofern

Schallplatten und Phono

Herausgegeben von der
FRANKFURTER ALLGEMEINEN ZEITUNG

Zur kritischen Auseinandersetzung mit der Musik und zur Information über das vielfach verwirrende Angebot auf dem Markt der HiFi-Geräte gehört die Berichterstattung einer großen Zeitung.
Für den Musikfreund und Schallplattensammler erscheinen deshalb in der FRANKFURTER ALLGEMEINEN ZEITUNG jeden letzten Dienstag im Monat Extraseiten sowie zweimal im Jahr (Frühjahr/Herbst) unter dem Titel SCHALLPLATTEN und PHONO eine erweiterte Beilage.

Die Autoren sind hervorragende Fachjournalisten

Aus dem Redaktionsprogramm:

Rezensionen in- und ausländischer Schallplattenproduktionen, Vorstellung neuer Editionen, Porträts bekannter Komponisten und Interpreten, Sprechplatten, Musik aus Kassetten. Ratschläge zur HiFi-Technik, Neuheiten und technische Entwicklungen der Unterhaltungselektronik.

Die nächste erweiterte Ausgabe SCHALLPLATTEN und PHONO erscheint am 27. September 1977. Anzeigenschluß-Termin ist der 16. 9. 1977.

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

Postfach 2901 · 6000 Frankfurt/M. 1 · Telefon (06 11) 7 59 11



völlig zuwider, als er borniert und selbstgefällig an diese Musik herangeht. Die für klassische Pianisten schon fast typische Unwissenheit und Überheblichkeit gegenüber aller Musik außerhalb „ihres" Bereichs äußerst sich auch in André Watts Interpretation, der, wie viele vor ihm, zum (in diesen Kreisen) bewährten Patentrezept greift: Was nicht zur E-Musik gehört, kann nur Kitsch sein, also wird derartiges gespielt wie Salonmusik des 19. Jahrhunderts und dabei meist schlimmer kolportiert, als selbst die U-Musik-Profis es sich zu erlauben wagen.
Um dem in die „Rhapsody" und die „Preludes" breit eingestreuten Jazz-Idiom gerecht zu werden, fehlt es Watts ohnehin am nötigen Blues-Gespür; eine unsichere und zuweilen falsche Phrasierung zeigt dies deutlich an. Watts versucht diesen Mangel entweder durch pathetisch-donnerndes Dreinhauen der akkordisch-rhythmischen Passagen oder durch rührseliges Verschnulzen der melodiösen Teile wettzumachen. Nur in den Broadwaysongs, in denen der Blues nicht so präsent ist, vermag er sich gelegentlich dem eigentlichen Ton Gershwins zu nähern, obwohl er auch hier besser gefahren wäre, wenn er vorher, anstatt weiße Handschuhe anzuziehen, lieber ein paar Whiskys heruntergekippt hätte. cs

Johann Sebastian Bach (1685–1750): Capriccio sopra la lontananza del fratello dilettissimo BWV 992 – **Franz Liszt (1811–1886):** Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen; Sursum corda (Années de Pèlerinage III/7) – **Claude Debussy (1862–1918):** Préludes I/12, II/3 – **Zoltán Kodály (1882–1967):** Méditation sur un motif de Claude Debussy – **Béla Bartók (1881–1945):** Klänge der Nacht – **István Szelényi (1904–1972):** Hommage à Bartók, 1947 – **Jürg Baur (geb. 1918):** Capriccio, 1953

László Farago-Szelényi, Klavier
(Toningenieur Michael Marszalek)

Kaskade 30 076 24 DM

Interpretation	5
Repertoirewert	1
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

Das Schallplattendebut eines Pianisten, der auch als Dirigent hervorgetreten ist, zeigt die Schwierigkeiten, sich auf einem satten Markt durchzusetzen. Sich gleich „spezialisieren" und abstempeln lassen? Oder seine Wandlungsfähigkeit vorzeigen und heterogene Musikstücke zusammenkoppeln? László Farago-Szelényi beschreitet den zweiten Weg ohne viel Glück. Die nicht sehr präsente Aufnahme läßt neben viel Rauschen und Knistern hören: ein mittelmäßiges Klavier, gespielt von einem der vielen achtbaren, aber nicht aus der großen Zahl hervorragenden Pianisten.
Farago-Szelényi spielt einen kraftlosen, etwas trockenen Liszt, einen einfarbigen, bierbäuchigen, gemütlichen Debussy und einen ebensolchen Bartók. Das Stück des Herrn Papa wird als Erstaufnahme hervorgehoben (ach nein!) und verbindet die Gestik des mittleren Liszt mit Bartókschen Intervallen, Jürg Baurs Studie nach einer Zwölftonreihe klingt unter Szelényis Händen weniger kapriziös als mittelfad und mezzofortistisch. Der Repertoirewert 1 gilt nur für die, die nach Szelényi und Baur lechzen, sonst wäre er im Hinblick auf so viele ausgezeichnete Aufnahmen häufig gespielter Stücke gleich null. dp

Kammermusik

Sieur de Sainte-Colombe (17. Jh.)

Concerts à deux Violes esgales Nr. 27: Bourrasque, Nr. 41: Le Retour, Nr. 44: Tombeau les Regrets, Nr. 48: Le Raporté, Nr. 54: La Dubois

Wieland Kuijken, Jordi Savall, Viola da gamba (siebensaitig, Anfang 18. Jh. bzw. Ende 17. Jh., Erbauer unbekannt)

Telefunken 6.42123 AW 25 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	9/6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Trotz intensiver Nachforschungen sind bis heute Vorname und genaue Lebensdaten des Sieur de Sainte-Colombe unbekannt geblieben. Fest steht jedenfalls, daß er in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Paris (jedoch ohne Verbindung zum Hofe) lebte, wo er als anerkannte Autorität und Virtuose der Viola da gamba wirkte und Lehrer des berühmten Marin Marais war, der ihm 1701 im zweiten Buch seiner „Pièces de Violes" ein „Tombeau", d. h. ein tönendes Grabmal, setzte. Sainte-Colombes 67 „Concerts à deux Violes esgales", von denen m. W. zum erstenmal eine repräsentative Auswahl auf Platten erscheint, sind in Wirklichkeit Suiten von sehr unterschiedlichem Umfang, deren Sätze abwechselnd von melancholischer oder heiterer und tänzerisch beschwingter Stimmung geprägt sind, aber stets von einer höchst persönlichen Originalität zeugen, für die es in der Gambenliteratur der Zeit keine Parallele gibt. Zwar bieten sie keineswegs „leichte" Musik, die man als rauschende Klangkulisse einfach über sich ergehen lassen könnte; vielmehr erfordern sie aktives, konzentriertes und wiederholtes Zuhören, aber sich diese Mühe zu machen, ist durchaus lohnend, und die Darstellung durch Wieland Kuijken und dessen inzwischen selbst zum absoluten Meister seines Fachs avancierten Schüler Jordi Savall läßt in technischer wie in künstlerischer Hinsicht keine Wünsche offen. Kurz, eine Produktion, die aufgrund ihres Seltenheitscharakters mehr für einen erlesenen Kreis von Kennern bestimmt ist, gerade für diese aber um so höheren Repertoirewert besitzen dürfte. J. D.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)

Trios für Flöte, Violine und Continuo C-dur, h-moll, B-dur

Eugenia Zukerman, Flöte; Pinchas Zukerman, Violine; Samuel Sanders, Cembalo; Timothy Eddi, Violoncello

CBS 73 623 25 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Stilpuristen, Freunde kurzphrasigen Originalklang-Musizierens mögen die Finger von dieser Platte lassen. Wem es jedoch nicht auf historische Kriterien ankommt, sondern auf pralle, anspringende Lebendigkeit der Wiedergabe alter Musik, der wird seine Freude an den beiden Zukermans haben. Hätte der Geiger doch die gestalterische Energie, mit der er hier an Carl Philipp Emanuel Bach herangeht, seinerzeit Beethovens Violinsonaten angedeihen lassen, die Kassette wäre fesselnder ausgefallen. Damals mag ihn Barenboim gehindert haben, nunmehr hindert ihn nicht nur niemand, sondern man hat den Eindruck, daß die Zukermans sich gegenseitig inspirieren und animieren und ihren Cellisten Timothy Eddy auch noch mitreißen.
Hier wird dargetan, daß es sich bei dieser Musik nicht um spätbarocke Massenfabrikation handelt, sondern daß jede der drei Sonaten einen scharf umrissenen Charakter hat, der durch die Darstellung deutlich und prägnant ausformuliert erscheint. Das zu glanzvoller Virtuosität sich steigernde C-dur-Trio hebt sich charakteristisch von der inneren Unruhe des frühen h-moll-Stückes und von der klassischen Ausgewogenheit des B-dur-Stückes ab. Der Geiger spielt sehr gespannt und mit energischer Artikulation, in den langsamen Mittelsätzen ohne Scheu vor einem blühenden Espressivo, und die Flötistin, deren Tongebung eher etwas pastos als schlank erscheint, geht auf diese Direktheit des Ausdrucks, die auch in den sehr virtuosen Passagen des C-dur-Finales nicht ins Spielerisch-Gefällige abgleitet, temperamentvoll ein. Das hat kraftvollen Schwung und klare Kontur, ohne hemdsärmelig zu wirken, da es an Differenzierung keineswegs mangelt. Eine Platte, die trotz des Verzichts auf Historismus den historischen Stellenwert dieser Musik überzeugend deutlich macht. A. B.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)

Flötensonaten: Sonate für Flöte und obligates Cembalo D-dur Wq 83; Sonate für Flöte und konzertierendes Cembalo C-dur Wq 87; Sonaten für Flöte und B. c. e-moll, a-moll und G-dur Wq 124, 128 und 133

Hans-Martin Linde, Traversflöte (anonym, ca. 1770, und Kopie nach Prident); Colin Tilney, Cembalo (Kopie nach Pascal Taskin, 1776); Jordi Savall, Viola da gamba (siebensaitig, Ende 17. Jh.)
(Produzent Gerd Berg; Toningenieur Johann-Nikolaus Matthes)

EMI Electrola 1 C 065-30 697 25 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

C. Ph. E. Bachs Diskographie wächst zusehends an. Die meisten seiner elf Flötensonaten liegen bereits vor, aber die Neueinspielung bereichert immerhin noch das Angebot um zwei Werke, die einen äußerst instruktiven Vergleich zwischen der bürgerlich-behaglichen Musiksprache der „Berliner Schule" (Wq 87, 1766) und dem fortschrittlichen, ausdrucksstarken und virtuosen Stil des „Hamburger" Bach (Wq 128, 1786) ermöglichen. Freude bereitet überdies das souveräne Niveau der Interpretation. Daß Linde, Tilney und Savall, alle drei Meister ihres Fachs im wahrsten Sinne des Wortes, es vortrefflich verstehen, sich miteinander und obendrein den Hörer auf die angenehmste Art – zuweilen recht lebhaft und temperamentvoll – musikalisch zu unterhalten, wird hier erneut glänzend demonstriert. Selbst wer andere Aufnahmen einiger dieser Sonaten schon besitzt, sollte sich nicht den Genuß entgehen lassen, sie auch einmal im authentischen Klanggewand zu hören. J. D.

Anton Bruckner (1824–1896)

Quintett für Streicher F-dur; Intermezzo zum Streichquintett d-moll

Wiener Philharmonisches Quintett

Decca 6.42160 AP 20 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Die Platte stellt neben das Brucknersche Streichquintett das auf Wunsch Hellmesbergers nachkomponierte Intermezzo, das anläßlich der Uraufführung des Quintetts anstelle des Scherzos gespielt wurde, ein liebenswürdiges Ländlerstück, das den kompositorischen Rang des Scherzos nicht ganz erreicht und deshalb in der Druckausgabe wieder eliminiert worden ist. Die fünf Wiener Philharmoniker spielen, getreu der von Nowak 1963 herausgegebenen Partitur, aber entgegen dem Originalmanuskript, das Adagio an dritter statt an

zweiter Stelle, was, wie Nowak zu Recht bemerkt, „einen besseren Anschluß an das Finale ergibt". Damit rückt das Werk formal an die Seite der beiden letzten Symphonien, die gleichfalls das Scherzo nach dem Vorbild von Beethovens Neunter dem Kopfsatz folgen lassen. Daß die Wiedergabe durch fünf Mitglieder des Wiener Orchesters sowohl in klanglicher wie in agogischer Beziehung von symphonischen Vorstellungen geprägt scheint, überrascht nicht, zumal sie dem Werk, das nicht zu Unrecht als eine verkappte Symphonie bezeichnet worden ist, gut anstehen. Vergleicht man diese Darstellung etwa mit derjenigen des Heutling-Quartetts (Electrola), so fällt die größere Ruhe und Stabilität der Wiedergabe sofort auf, ohne daß jedoch die Tempi langsamer wären. Im Gegensatz zu den beweglicheren, fast nervösen Heutlings gibt es bei den Wienern in den großen Steigerungen keinerlei Accellerandi, sie entwickeln sich organisch und ohne Überdruck, wenn auch bei starkem emotionalem Engagement. In ihrer pastosen Klanglichkeit, ihrem herzhaften Zugriff erinnert die Wiedergabe an die nach wie vor maßstabsetzende Einspielung des Amadeus-Quartetts, erreicht allerdings nicht ganz deren Differenziertheit. Dennoch muß die Aufnahme in ihrer strukturellen Deutlichkeit, ihrer Detail-Sorgfalt, ihrer Klangfreude, ihrem großbogigen symphonischen Zug und ihrer starken Innenspannung als erfreulich bezeichnet werden, zumal alles Spiel- und Intonationstechnische souverän gekonnt ist. Die vorzügliche Klangtechnik unterstreicht in ihrer Direktheit den zu orchestraler Fülle neigenden Zug der Interpretation. Trotz starken Höhenschlags meines Rezensionsexemplars waren keinerlei Mängel hörbar. A. B.

Musicali Melodie – Italienische Ensemblemusik des Frühbarock

Girolamo Frescobaldi: Canzona della Aldogradina; Canzona La Nobile; Canzona La Arnulfinia; Toccata per l'Elevatione; Toccata ottava di durezze e ligature; Canzon prima – **Padre F. Bartolomeo:** Canzona La Nobile – **Biagio Marini:** Canzona La Foscarina – **Giovanni Marrino Cesare:** Sonata La Gioia; Sonata La Augustana; Sonata La Massimiliana; Sonata La Hieronyma; Sonata La Fenice

Musicalische Compagney: Holger und Klaus Eichhorn; Wilfried Geyer; Thomas Albert; Mehmet Ünal Solak
(Aufnahmeleitung Helmut König)

Thorofon Capella MTH 150	25 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Welch ein Unterschied! Die erste Plattenproduktion der „Musicalischen Compagney", ein Jahr vor der hier vorgelegten entstanden (1974), war streng genommen nur durch ihren eigenwilligen Umgang mit der Aufnahmetechnik aufgefallen, eine eingehende Beurteilung der spielerischen Qualität der Compagney konnte erst gar nicht stattfinden. In der zweiten Produktion des (inzwischen vergrößerten, auch wohl routinierter gewordenen) Ensembles ist nun erstmals auch der Aufnahmeraum günstig seitens des Aufnahmeleiters erfaßt worden, auf kopfbezogene Stereophonie und ähnlichen Schnickschnack wurde dankenswerterweise verzichtet. Und so kommt mit einem Male ein Ensemble zum akustischen Vorschein, das mit viel Geschick sich der frühen italienischen Ensemblekomposition annimmt, nur selten durch geringfügige technische Anfechtungen irritiert. Einzuwenden bleibt freilich wie schon bei der ersten Produktion (Rezension in HiFi-Stereophonie 3/76), daß sich der Continuoorganist wohl um Spuren zu sehr zurückgehalten hat: Wieder wurde einheitlich für alle dreizehn Einzelkompositionen ein 8'-Register verwendet. Selbst wenn dies, wie zur Begründung angeführt, der italienischen Musizierpraxis im 17. Jahrhundert entsprechen sollte, scheint mir in diesem Punkt der Historizismus um Spuren zu weit getrieben. Zwar ist mir die Continuospieler-Faustregel wohlbekannt, die da besagt, daß man immer dann, wenn das Continuoinstrument hörbar sei (nämlich als eigenständiger farblicher Wert), bereits zu laut sei. Bei allem Verständnis jedoch für den Wert historisch korrekter Aufführungspraxis möchte ich nach ununterbrochenem Durchhören beider Seiten dieser Platte zu einer Erweiterung dieser Regel Anregung geben etwa derart: Wenn vor lauter Unauffälligkeit der Continuopart wahrgenommen zu werden droht, dann hätte vor spätestens zwei Stücken umregistriert werden müssen. pk

Pariser Rokoko und Mozart

Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711–1772): Rezitativ und Aria aus „Pièces de Clavecin avec Voix ou Violon" op. 5 – **Jacques Duphly (1715–1789):** Première Suite en F aus „Troisième Livre de Pièces de Clavecin" – **Marie-Alexandre Guénin (1744–1835):** Première Sonate en D aus „Trois Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte avec accompagnement de Violon" op. 5 – **Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791):** Sonate für Klavier und Violine C-dur KV 296

Lucy van Dael, Violine in alter Mensur; Alan Curtis, Cembalo (Kopie nach einem französischen Modell aus der Mitte des 18. Jh.) und Hammerflügel (Anton Walter, Wien, um 1778, aus der Sammlung historischer Musikinstrumente Dr. Dr. h. c. Ulrich Rück im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg)
(Produzent Gerd Berg; Toningenieur Johann-Nikolaus Matthes)

EMI Electrola 1 C 065-30 715	25 DM
Interpretation	8/4
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	9/6
Oberfläche	10

Interesse erweckt a priori jede Gelegenheit, Mozarts musikalische Umwelt besser kennenzulernen. Keiner der auf dieser Platte vereinten französischen Komponisten findet zwar in seinen Briefen Erwähnung, aber es ist nicht auszuschließen, daß er wenigstens einige ihrer Werke gehört haben könnte, da sie sich damals weitverbreiteter Beliebtheit erfreuten und in der Entwicklung der Sonate für Klavier und Violine eine bedeutende Rolle spielten. Allmählich begann man sich nämlich der Schwächen des Cembalos in melodischer Hinsicht bewußt zu werden und suchte ein Gegenmittel in der Verbindung mit einem Streichinstrument, das zunächst eine rein untergeordnete, begleitende Funktion hatte, sich aber bald mehr und mehr emanzipierte und schließlich als gleichberechtigter Partner im Dialog behauptete. Besonderen Anteil an dieser Verselbständigung hatten um 1735 Mondonvilles „Pièces de Clavecin en Sonates avec accompagnement de Violon" op. 3 (s. HiFi-Stereophonie 2/67, S. 106) sowie sein op. 5 „avec voix ou violon" nach lateinischen Psalmen, die eine Mischung des französischen und des italienischen Geschmacks zeigen. Eine Besonderheit bildet ihrerseits die erste Suite aus Duphlys „Troisième Livre" (1758), die nur in der ersten Hälfte die Begleitung einer Violine vorsieht, während die übrigen drei Sätze für Cembalo allein geschrieben sind. Merkwürdig ist auch die thematische Ähnlichkeit zwischen dem Anfang der ersten Sonate aus Guénins op. 5 (1781) und dem D-dur-Rondo KV 485. Stilistisch wie akustisch trägt die Darstellung dieser drei Kompositionen ihrem spezifischen Charakter überzeugend Rechnung. In der ersten wirklichen Duosonate Mozarts hingegen enttäuschen die schwerfälligen Portamenti der Geigerin und der stellenweise recht trocken-harte Anschlag des Pianisten um so mehr (von dem ungebührlichen Klangübergewicht des Hammerflügels ganz zu schweigen). J. D.

Consorzio Musica Bella

Kostbarkeiten und Seltenheiten der Kammermusik

Georg Philipp Telemann (1781–1767): Sonate für Englisch Horn, konzertierendes Cembalo und Generalbaß G-dur – **Johann Sebastian Bach (1685–1750):** Suite für Gitarre solo e-moll BWV 996 – **Luigi Boccherini (1743–1805):** Introduktion und Fandango für Gitarre und Cembalo – **Bernhard Krol (geb. 1920):** Serenata amorosa für Englisch Horn, Gitarre, Cembalo und Kontrabaß op. 57a

Hanspeter Weber, Englisch Horn; Martin Krüger, Gitarre; Volker Lutz, Cembalo; Karl Heinz Krüger, Kontrabaß

Calig CAL 30 445	22 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	2–6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Zu ausgeleiert sind mittlerweile Versprechungen, denen zufolge lauter Kostbarkeiten, Seltenheiten, verborgene Schönheiten, exklusive Absonderlichkeiten den gefälligen Käufer erwarteten, als daß sie noch recht ernst genommen werden könnten. Im vorliegenden Falle kommt – wie leider so oft – eine durchaus unexklusive und nicht eben seltene Schlampigkeit der Edition und Präsentation hinzu. Ein Beispiel: Laut Schmieders Bach-Werkverzeichnis ist die Suite e-moll mit der Ordnungsnummer 996, falls überhaupt von Bach, so doch immerhin für Laute bestimmt. Dies sagt freilich nichts über die Möglichkeit oder Zulässigkeit der Ausführung mit Gitarre aus, die Titelangabe „für Gitarre solo" ist aber falsch und gibt nur die Form wieder, in der das Stück – übrigens angesichts von vier vollständigen und weiteren sieben ausschnittweisen Einspielungen eine nicht übergroße Seltenheit – tatsächlich erklingt – eine verbreitete Unsitte. Es wird also dem Rezensenten nicht verdacht werden können, wenn er an einigen anderen Besetzungen bezüglich deren Originalität – nicht nur gelinde – Zweifel hegt. Wie steht es etwa mit der eigentümlichen Angabe zu Telemann „für konzertierendes Cembalo und *Generalbaß*"? Nach dem Brauch, den basso continuo mit einem „Melodie"instrument und einem weiteren zu besetzen, dem die akkordische Ausfüllung oblag, würde dies bedeuten, daß zwei Akkordinstrumente zu besetzen wären: Zum konzertierenden Cembalo träte dann vielleicht noch die (ensembleeigene) Gitarre – unverständlich, daß man sich diese Gelegenheit hat entgehen lassen, den Kostbarkeits- und Seltenheitsgrad der Produktion um ein Erkleckliches zu erhöhen. Weiter: die Komposition von Boccherini (nebenbei: ein reizendes Stück Musik!) soll für Gitarre und Cembalo gedacht sein – eigenartig, wenn auch nicht ungewöhnlich. Jedenfalls aber bringt es die Schlampigkeit der Präsentation mit sich, daß der aufmerksame Leser der Hüllenrückseite nun selbst an einer Besetzungsangabe zu zweifeln beginnt, die möglicherweise sogar vom Komponisten selbst stammt. Schließlich die Serenade von Bernhard Krol. Ihre Besetzung ist wohl als authentisch anzusehen, da das Stück vom Komponisten eigens für die instrumentalen Besetzungsmöglichkeiten des von ihm gegründeten Consorzio konzipiert wurde: nicht sonderlich aufregende Spielmusik, den laut Covertext „unverkennbaren rhythmischen ‚drive'" des „Enkelschülers von Arnold Schönberg" (wozu dieser Hinweis? Ein jeder Komponist, so sollt' ich doch meinen, erwürbe sein Renommé durch die Qualität seiner Arbeiten, nicht durch den Namen seines kompositorischen Großvaterlehrers . . .) konnte ich nicht sehr häufig feststellen – aber das mag an der bei mir inzwischen vollends eingetretenen negativen Präokkupation den Aussagen des Covertextes gegenüber liegen. Eigentlich schade, denn die Mitglieder des Consorzio machen, genaugenommen, recht gediegene Musik. pk

Claudio Monteverdi (1567–1643)

Vespro della Beata Vergine (Marienvesper)

Luciana Ticinelli-Fattori, Maria-Grazia Ferracini-Malacarne, Sopran; Magali Schwartz, Alt; Eric Tappy, Hugues Cuenod, Tenor; Philippe Huttenlocher, Bariton; Enrico Fissore, François Loup, Baß; Ensemble Vocal et Instrumental de Lausanne, Dirigent Michel Corboz

RCA Erato ZL 30 548 (3 LP)

Interpretation	5
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Das „P 1977" auf der Rückseite der Kassette ist schlicht ein Täuschungsmanöver, wie es die RCA bei der gegenwärtigen Veröffentlichung älterer Erato-Aufnahmen generell zu praktizieren scheint. Die Aufnahme stammt aus dem Jahre 1972, war allerdings bisher nicht auf dem deutschen Markt erhältlich. Sie könnte dank der sehr hohen Qualitäten des Chores als Alternative zu den Knabenchoraufnahmen aus Regensburg, Montserrat und Cambridge interessant sein, wenn Corboz sich nicht ständig in stilwidrigen, dem Textgehalt nicht selten entgegenstehenden dynamischen Mätzchen erginge. Er scheint von der liturgischen Funktion einer Vespermusik keine Ahnung zu haben, sonst würde er wohl kaum einen Hymnus piano säuseln, einen Amen-Jubilus in romantischem Piano bis Pianissimo zelebrieren, ein „Lauda Jerusalem" nach großartigem Beginn in madrigalesker Chorspielerei versanden lassen. So imponierend diese Demonstration chorischer Kultur und Beweglichkeit auch ist: sie erscheint viel zu zweckhaft, als daß von einer interpretatorischen Linie die Rede sein könnte.
Die Solisten, vor allem die beiden Tenöre, wirken blaß; die berstende Affektgeladenheit der Soloconcerti, in der die neue Ausdruckskunst des stile moderno elementar durchbricht, kommt kaum zum Tragen. Recht gutes Instrumentarium, ausgezeichnete Klangtechnik. Alles in allem erscheint die posthume Veröffentlichung überflüssig. A. B.

Claudio Monteverdi (1567–1643)

Magnificat, septem vocibus et sex instrumentis aus „Vespro della Beata Vergine"; Magnificat a otto voci et due violine et quattro viole overa quattro tromboni aus „Selva Morale et Spirituale"; „Fugge, fugge, anima mea"; „Adoramus"; „Ego dormio"; „Venite, venite"

Luciana Ticinelli-Fottori, Maria-Grazia Ferracini-Malacarne, Wally Staempfli, Yvonne Perrin, Sopran; Magali Schwartz, Claudine Perret, Alt; Erich Tappy, Hugues Cuenod, Olivier Dufour, Tenor; Philippe Huttenlocher, François Loup, Enrico Fissore, Oscar Lagger, Baß; Ensemble Vocal et Instrumental de Lausanne, Dirigent Michel Corboz
(Toningenieur Guy Laporte)

RCA Erato ZL 30 552 AS 22 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Der hohe Repertoirewert der Platte hat seinen Grund in der meines Wissens erstmaligen Aufnahme des achtstimmigen Magnificat aus der 1641 gedruckten Sammlung „Selva Morale et Spirituale", das hier der ersten der beiden Magnificat-Versionen aus der Marienvesper gegenübergestellt wird. Die Platte ist auf diese Weise zwar für denjenigen, der Corboz' Einspielung der Vesper besitzt, nur zur Hälfte interessant, andererseits eröffnet die direkte Gegenüberstellung interessante Perspektiven. Die Magnificat-Vertonung von 1641 unterscheidet sich von der früheren durch die bedeutendere Rolle des Chores, der in zwei Blöcken gegeneinandergeführt wird, ein Rückgriff auf die Technik der Mehrchörigkeit eines Gabrieli, die jedoch hier harmonisch angereichert und durch affektgeladene Soloensembles aufgelockert wird. Dennoch scheint diese jüngere Vertonung, obgleich sie im Gegensatz zur älteren die Bindung an einen gregorianischen Cantus firmus meidet, archaischer, während die Version aus der Vesper das konzertant-solistische sowie instrumental-koloristische Element stärker in den Vordergrund rückt. Auch das „Adoramus" aus den vier kleineren Stücken für sechsstimmigen Chor trägt in einer monumentalen Blocktechnik archaische Züge. Bei den übrigen drei Stücken handelt es sich um kleine geistliche Konzerte für je zwei Stimmen.
Prunkstück der Aufnahmen ist der hervorragende, glanzvoll singende Chor. In den Oberstimmen mit Frauen besetzt, geht er nicht auf „Originalklang" aus wie die Vesperaufnahmen aus Regensburg, Montserrat und Cambridge, sondern auf strahlende, intensive und transparente Klanglichkeit. Außer den Cornetti, die wesentlich sicherer und sauberer herauskommen als die Zinken des Collegium aureum im Falle der Montserrat-Aufnahme, werden offenbar keine alten Instrumente benutzt, klingt doch auch das Instrumentarium sehr voll, ohne indessen klangverdickend zu wirken. Leider ist das solistische Niveau unterschiedlich, erreicht es im ganzen doch nicht den Rang des Londoner Pro-Cantione-Antiqua-Ensembles der Montserrat-Aufnahme. Vor allem die Bässe röhren recht unangenehm; auch die beiden Sopranistinnen, die im achtstimmigen Magnificat zu hören sind, bleiben in der Mittellage recht blaß.
Vorzüglich ist die Klangtechnik. Die Doppelchörigkeit wird plastisch realisiert, das Ganze ist von außerordentlich wirkungsvoller Präsenz, die auch durch leichten Hall nicht beeinträchtigt wird. A. B.

Antonio Vivaldi (1678–1741)

a)
Magnificat für zwei Soprane, Alt, Tenor, zwei Chöre, Orchester und B. c.; Motette „Canto in prato" für Sopran, Streicher und B. c.; Motette „In furore" für Sopran, Streicher und B. c.; „Beatus vir" für zwei Soprane, Chor, Streicher und B. c.

Uta Spreckelsen, Verena Schweizer, Sopran; Hanna Schaer, Alt; Jean-Pierre Maurer, Tenor; Ensemble Vocal und Orchestre de Chambre de Lausanne, Dirigent Michel Corboz
(Toningenieur Pierre Lavoix)

Erato RCA ZL 30545

b)
„Dixit Dominus" für Soli, Chor, Orchester und B. c.; Motette „O qui coeli" für Sopran und Streichorchester

Uta Spreckelsen, Verena Schweizer, Sopran; Hanna Schaer, Alt; Jean-Pierre Maurer, Tenor; Michel Brodard, Baß; Ensemble Vocal und Orchestre de Chambre de Lausanne, Dirigent Michel Corboz
(Toningenieur Pierre Lavoix)

Erato RCA ZL 30546

	a)	b)
Interpretation	5	5
Repertoirewert	5	5
Aufnahme-, Klangqualität	6	6
Oberfläche	9	8

Zwei Platten, die jeweils großformatigere Stücke solistischen Motetten gegenüberstellen und damit einen guten Überblick über die geistliche Musik Vivaldis geben könnten. Allerdings bewegt sich die Interpretation in dermaßen ausgefahrenen Gleisen, daß wenig Freude an dem Ganzen aufkommt. Die Dirigierintentionen von Michel Corboz zielen offenbar auf einen glatten, flüssigen, stromlinienförmigen Stil, der nahezu jeden affektiven Gehalt aus den Werken verbannt und nur tönende Fassaden übrigläßt. Die dynamische Palette ist dementsprechend begrenzt, der Chor befleißigt sich durchgehend eines unprofilierten Mezzofortes, aber auch die Solisten haben sich auf den quasi instrumentalen Reiz ihrer Stimmen zu beschränken. Uta Sprekkelsen ergeht sich also in vogelhaft ausdruckslosen Lineaturen und Koloraturen, und in der hochdramatischen Motette „In furore" nimmt auch die etwas dunkler getönte Verena Schweizer nicht die Gelegenheit zu dramatisch geprägter Darstellung wahr. Das Soßige der Interpretation wird durch die einheitlich entfernte, nivellierende Klangtechnik noch unterstrichen. H. K. J



Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Johannespassion BWV 245

Arleen Augér, Sopran; Heidi Rieß, Alt; Peter Schreier, Tenor (Evangelist); Siegfried Lorenz, Bariton; Theo Adam, Baß (Jesus); Thomanerchor Leipzig, Gewandhausorchester Leipzig, Dirigent Hans-Joachim Rotzsch

Ariola Eurodisc SQ 88 307 XGK Q (3 LP) 48 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Die Leipziger Bach-Tradition ist gefeit gegen Experimente in Richtung Originalklang, zumal auf diesem Gebiet für eine Passionseinspielung ohnehin kaum noch Lorbeeren zu ernten sind, nachdem Harnoncourt mit seiner Version bis an die Grenzen des Extremen vorstieß. Was der VEB Deutsche Schallplatte hier einspielte, ist eine im besten Sinne traditionelle Bach-Aufführung, die an alten Instrumenten nur die Viola d'amore, die Viola da gamba und die Oboe da caccia heranzieht, sich im übrigen des modernen Instrumentariums bedienend. Das Spezifikum ist halt der mit Knabenoberstimmen besetzte Thomanerchor. Die Aufnahme wurde übrigens nicht wie diejenige von 1954 unter Ramin in der Leipziger Thomaskirche gemacht, sondern in der Lukaskirche in Dresden.
Hans-Joachim Rotzsch betont, wie bereits sein Vorgänger Günther Ramin im Falle der DG-Archiv-Produktion von 1954, die dramatischen Züge des Werkes. Wenn er zu Beginn der Arie „Ach, mein Sinn" die Violinen mit größter Intensität und leidenschaftlicher Verve dreinfahren läßt, wenn er das gleiche zu Beginn der Baßarie „Eilt, ihr angefochtnen Seelen" praktiziert, beide Male mit äußerster Klangfülle, so mag das den Puristen schaudern machen. Ähnliches gilt für die Einbeziehung der Choräle in dieses dramatische Konzept vermittels oft zu weit gehender dynamische Abstufung. Peter Schreier geht am bereitwilligsten auf diese hochgespannte Espressivo-Konzeption ein: Sein Evangelist, vom nur referierenden „Testo" weit entfernt, ist eine Glanzleistung affektuösen Rezitativsingens. Hier offenbart sich eine Gestaltungsintensität, wie sie in dieser Partie heute kein Gegenstück haben dürfte.
Logischerweise müßten die Turbachöre Kulminationspunkte dramatischer Zuspitzung sein, sind sie es doch von der kompositorischen Struktur her zweifellos. Gerade hier aber ist die Aufnahme gelinde enttäuschend, mangelt den Chören doch das letzte an Prägnanz. Das hat zumindest zum Teil aufnahmetechnische Ursachen, wurden doch die Solisten präsenter ins Bild genommen als der Chor. Man hat fast den Eindruck, daß Chor und Solisten unter ungleichen akustischen Bedingungen aufgenommen worden sind. Das Übel macht sich bei stereophonischem Abhören stärker bemerkbar als bei quadrophonischem. Sieht man von den sehr schön klingenden Chorälen ab, so fehlt den Chorsätzen, vor allem dann, wenn sie, wie die meisten Turbae, in erregter Polyphonie ablaufen, auf weiten Strecken die klangliche Intensität und Strahlkraft. Das gilt übrigens auch für den allerdings schwer zu realisierenden Einleitungschor, ein Mangel, der sehr schade ist angesichts der ansonsten hohen Qualitäten der Wiedergabe.
Arleen Augér singt einen so vollendet schönen, schlanken Bach, wie man ihn seit der jungen Agnes Giebel kaum wieder gehört hat. Die mühelose, klar ansprechende Höhe, die Makellosigkeit der Phrasierung und die Natürlichkeit des Ausdrucks ma-

chen sie neben Schreier zum herausragenden vokalen Ereignis der Aufnahme. Nicht ganz so sensationell wirken die helltimbrierte Altistin und der Bariton; beide wahren jedoch das hohe Niveau des Ganzen. Theo Adams Jesus ist Geschmackssache. Wem sein spezifisches Timbre liegt, was der Rezensent von sich nicht behauptet, wird nichts auszusetzen haben. Das Instrumentarium läßt die Sicherheit Leipziger Bach-Tradition erkennen, jene Unangefochtenheit, die jenseits aller interpretatorischer Moden steht. A. B.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Osteroratorium BWV 249

Edith Selig, Sopran; Claudia Hellmann, Alt; Georg Jelden, Tenor; Jacob Stämpfli, Baß; Heinrich-Schütz-Chor Heilbronn; Pforzheimer Kammerorchester, Dirigent Fritz Werner
(Toningenieur Peter Willemoës)

RCA Erato ZL 30 541

Interpretation	4
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Bachs Osteroratorium ist nie populär geworden. Schuld daran dürfte der bereits von Spitta als geschmacklos empfundene Text sein, der nichts anderes darstellt als die geistliche Umbiegung des Textes einer weltlichen Huldigungskantate. Dementsprechend gibt es nur wenige Aufnahmen des Werkes: eine unmögliche von Ormandy, eine anständige unter Gönnenwein mit ausgezeichneten Solisten (Zylis-Gara, Johnson, Altmeyer, Fischer-Dieskau) und die wohl nach wie vor beste unter Münchinger, die allerdings schon etwas bejahrt ist. Eine moderne, maßstabsetzende Neueinspielung dürfte also fällig sein. Sie ausgerechnet von Fritz Werner zu erwarten, wäre unbegründeter Optimismus. Unter den vier mir bekannten Aufnahmen ist diese die langweiligste. Bereits in der einleitenden Sinfonia läßt nur Maurice André, der Trompeter-Star, Ansätze zu dem kraftvoll-farbigen Musizieren erkennen, das hier intendiert ist. Alles andere bleibt Grau in Grau. Der Heinrich-Schütz-Chor besitzt keineswegs die Substanz des Stimmlichen, die notwendig ist, um den Schwung der Eckchöre zum Tragen zu bringen. Er klingt recht mickrig. Unter den Solisten findet man eine ansprechend singende Altistin. Das ist aber auch alles. Weder Georg Jelden noch das blasse Instrumentarium sind in der Lage, die herrliche Arie „Sanfte soll mein Todeskummer" in ihrem tonmalerischen Espressivo Ereignis werden zu lassen. Nach Musik, die, wie Albert Schweitzer von dem Stück sagte, „ nach den Gefilden der Ewigkeit ausschaut", klingt die Arie jedenfalls in dieser Darstellung kaum. Und die Sopranarie „Seele, deine Spezereien" ist, so gesungen, eine wahre Geduldsprobe. A. B.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Choräle und Choralvorspiele: Allein Gott in der Höh' sei Ehr'; Wachet auf, ruft uns die Stimme; Nun komm, der Heiden Heiland; Lobt Gott, ihr Christen allzugleich; In dulci jubilo; Christ lag in Todesbanden; Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist; Werde munter, mein Gemüte; Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ; Nun ruhen alle Wälder

Chor des Gymnasiums Hürth; ein Bläserensemble; Orgel und Leitung Klaus Kirch
(Produzent Christfried Bickenbach, Tonmeister Hartwig Paulsen)

EMI Electrola 1 C 027-30 716

Interpretation	5/7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Die Platte ist nicht zuletzt von didaktischem Interesse. Eine Gegenüberstellung von Bachschen Choralsätzen und den entsprechenden Orgel-Choralvorspielen – die ersteren aus Kantaten entnommen, die letzteren zum Teil aus dem Orgelbüchlein, zum anderen Teil als originale Transkriptionen von Kantatensätzen – öffnet interessante Einblicke in Bachs Vielfalt der Choralbearbeitung. Eine Demonstration schöpferischer Phantasie an einfachen Objekten. In einem Falle – „Werde munter, mein Gemüte" – wurde sogar eine fremde Übertragung aufgenommen, die Orgeltranskription von „Wohl mir, daß ich Jesum habe" aus der Kantate BWV 147, die Harvey Grace 1927 herausgab, ein Stück, das bekanntlich auch in mehreren Klavierübertragungen vorliegt. Den besten Eindruck machen die von Klaus Kirch auf der schönen Klais-Orgel in St. Bernhard, Köln-Longerich, gespielten Choralvorspiele. In Registrierung und Phrasierung mustergültig geboten, sind sie auch aufnahmetechnisch sehr präsent und unverhallt aufgenommen. So erfreulich das heute höchst seltene Phänomen eines leistungsfähigen Gymnasialchores auch ist: der harmonische Reichtum der Bach-Choräle, die kunstvolle Modulatorik der meisten Sätze kommen nicht oder doch nur undeutlich heraus, wenn ein zwar starker, aber in den vier Stimmen ungleichwertig besetzter Schulchor, dem Mikrophon wohlweislich entrückt und von Orgel- oder Bläserklang gestützt, von der Stimmführung der Sätze nichts mehr erkennen läßt. Damit soll nichts gegen die verdienstvolle schulische Chorarbeit Klaus Kirchs gesagt sein, aber die Schallplatte verlangt halt jene Deutlichkeit, die hier offenbar mit Bedacht vermieden worden ist. In dieser Form wirken die Choräle mehr als stimmungsträchtiger Background denn als kunstvoll strukturierte Musik. Und das ist ärgerlich. A. B.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Kantate „Lobet Gott in seinen Reichen" BWV 11 (Himmelfahrtsoratorium); Kantate „Sie werden euch in den Bann tun" BWV 44

Edith Mathis, Sopran; Anna Reynolds, Alt; Peter Schreier, Tenor; Dietrich Fischer-Dieskau, Baß; Münchener Bach-Chor; Münchener Bach-Orchester, Dirigent Karl Richter

DG Archiv-Produktion 2533 355 25 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Eine Richter-Kantatenplatte, die alle Vorzüge Richterscher Bach-Interpretation präsentiert bei weitgehender Ausschaltung der Nachteile, will sagen: temperamentvoller Zugriff, pralle Klangfreude, aber dennoch weitgehende Durchsichtigkeit des Klangbildes. Das gilt ganz besonders für die großartige Himmelfahrtskantate mit ihrem schwungvoll dahinbrausenden Einleitungschor, in dem Richter die konzertierenden Flöten, Oboen und Trompeten dem virtuos und mit der üblichen Intensität singenden Chor plastisch entgegenstellt, ohne daß sie von der Chorpracht erschlagen würden. Gleiches läßt sich von dem ähnlich angelegten Schlußchor sagen. Das energische Ausspielen des Rhythmischen gewährleistet jenen mitreißenden Zug eines Musizierens aus dem Impetus des Augenblicks, der Richter ansonsten oft gefährlich wird, da er meist mit struktureller Unklarheit Hand in Hand geht, hier jedoch einmal überzeugt, weil er die Transparenz des Klangbildes wahrt. Eine leichte Sopranlastigkeit des Chores ist freilich nicht zu überhören. Und seinen Tenören scheint Richter nicht recht zu trauen, denn er läßt sie zu Beginn des Einleitungschores von BWV 44 kräftig und unüberhörbar von Altistinnen unterstützen. Aber das sind Kleinigkeiten, die nicht ins Gewicht fallen.
Wie sehr Richter der romantischen Tradition verhaftet ist, zeigt die herrliche Alt-Arie aus BWV 11, das Modell zum Agnus Dei der h-moll-Messe. Er braucht für sie die Hälfte mehr an Zeit wie Harnoncourt (9,45 gegenüber 6,38 Minuten). Dafür hört man Streicherkantabilität von verzehrender Wärme und satter Fülle sowie eine Anna Reynolds, die sich dieses Tempo dank ihrer Phrasierungskunst und Ausdrucksintensität leisten kann. Edith Mathis, nicht mehr ganz so schlank wie früher, und Peter Schreier als heute optimaler Bach-Tenor wahren das hohe solistische Niveau der Produktion. Und Dietrich Fischer-Dieskau sorgt wiederum dank des deklamatorischen Pathos, mit dem er in BWV 44 den Antichrist aus der Hölle holt, für die komische Einlage. Vorzüglich das Instrumentarium. Die Klangtechnik der Aufnahmen ist gut, vokale und instrumentale Ebenen sind plastisch voneinander abgehoben. Die Pressung meines Plattenexemplars ist, abgesehen von starkem, wenngleich nicht störendem Höhenschlag, gegen Ende der B-Seite nicht einwandfrei. A. B.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Das Kantatenwerk, Folge 8: „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe" BWV 25; „Ihr werdet weinen und heulen" BWV 103

Herrad Wehrung, Sopran; Margarete Waldbauer, Alt; Raimund Gilvan, Tenor; August Meßthaler, Baß; Motettenchor Stuttgart; Bach-Orchester Stuttgart, Leitung Günther Graulich

Carus FSM 33 138 12 DM

Interpretation	5
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	9

Beide Kantaten gehören nicht zu den häufig aufgeführten, beide sind auch Seltenheiten im Schallplattenkatalog. Insoweit könnte die Platte also interessant sein. Leider scheitert sie an der Mittelmäßigkeit des Chores, der den großen Ansprüchen, die in beiden Fällen die gewaltigen Einleitungschöre stellen, nicht gewachsen ist. Lassen sich bei BWV 25 immerhin die polyphonen Linien noch halbwegs erkennen, so ist die große Doppelfuge in BWV 103 ein chorisches Gewürge, zumal auch die Aufnahmetechnik offenbar wenig getan hat, vokale und instrumentale Ebene voneinander abzuheben. Deutlich sind in letzterem Falle nur die herausgellenden Blockflöten. Der Chor singt flach und angestrengt, also typisch laienhaft. Auf weit höherem Niveau stehen die Solisten, samt und sonders versierte Bach-Sänger, unter denen sich der Tenor durch eine imponierende Koloratur- und Atemtechnik auszeichnet. Auch das sehr solide, von offenbar tüchtigen Bläsern in seiner Charakteristik bestimmte Instrumentalensemble läßt kaum einen Wunsch offen. Angesichts der bescheidenen chorischen Qualitäten hat diese Carus-Kantatenfolge wenig Chancen, gegenüber der Kantatenkonkurrenz der Harnoncourt, Rilling und Richter ein ernstes Wort mitzureden. A. B.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Magnificat D-dur 243; Kantate „Es wartet alles auf dich" BWV 187

Yvonne Perrin, Wally Staempfli, Sopran; Claudine Perret, Alt; Magali Schwartz, Mezzosopran; Olivier Dufour, Tenor; Philippe Huttenlocher, Baß; Instrumentalsolisten; Ensemble Vocal de Lausanne; Orchestre de Chambre de Lausanne, Dirigent Michel Corboz
(Toningenieure Guy Laporte, Peter Willemoës)

RCA Erato ZL 30543 AS 22 DM

Interpretation	8/9
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Selbst angesichts der zunehmenden Auffüllung und bereits teilweisen Sättigung des Marktes mit Produktionen aus dem Bereich des geistlichen Oeuvres von Bach ist es nicht leicht, einer Einspielung zu begegnen, die jenseits aller anekdotischen Reize und Oberflächenqualitäten die (an sich selbstverständlichen) Ideale unauffälliger Werkgerechtigkeit *und* technischer Souveränität in so hohem Maße aufweist wie die vorliegende Aufnahme. Mit modernem Instrumentarium und unberührt von allem originalklanglichen Sektierertum bietet Corboz eine Interpretation, die in erster Linie von dem Streben nach Klarheit der musikalischen Struktur bestimmt ist, zudem klanglich äußerst ausgewogen und gleich weit entfernt von kantoraler Bravheit wie von Richterschen Manierismen. Unter den – endlich

AF-5050 EE

ALLES INBEGRIFFEN.

Die zwei HiFi-Boxen mit je 2 Lautsprechern und Feinregler für den Wohnraum sind im Preis **nicht nur** inbegriffen, sondern sorgfältig auf den Verstärker abgestimmt. Das Resultat bleibt nicht aus: Ein unerwarteter, überdurchschnittlicher Wirkungsgrad; obwohl die Ausgangsleistung schon beachtlich ist: 2 x 17 W Sinusleistung, 4 Ω (Din 45500), bzw. 50 W Musikleistung.

Im Preis ist aber auch der **augenfällige Bedienungskomfort** inbegriffen. Und die zuverlässige, präzise Mechanik, welche sich schonend auf Kassetten und Schallplatten auswirkt.

Inbegriffen ist aber auch sein Äusseres, seine harmonische, gediegene Formgebung.

Wussten Sie, dass Sie mit dem AIWA-Music-Center AF-5050 EE (oder AF-5080 EE) ohne Bandverlust beliebige Plattensequenzen aufnehmen können?

Und zwar problemlos.

Dank der **automatischen Pausentaste,** der sensationellen Synchronisation von Plattenspieler und Tonbandgerät. Beim Abheben des Tonarmes von der Platte stellt das Tonbandgerät ab – automatisch – und nimmt erst wieder auf, wenn das Pickup die Platte berührt.

Sie sehen: Alles ist inbegriffen im neuen AIWA-Music-Center AF-5050 EE. Sogar der Name, der für technisches Know-how verbürgt.

AIWA®

TECHNISCHER FORTSCHRITT. SIE HÖREN IHN.

Halle 2
Stand 204/203



einmal nicht in Großaufnahme („an der Rampe") nach vorn gezogenen Vokalsolisten überzeugen ohne Einschränkung die drei Damen, während bei den Männerstimmen Olivier Dufour deutlich hinter Philippe Huttenlocher zurücktritt, was Präzision der Stimmführung und Ausgewogenheit des „Gusto" anlangt („Deposuit potentes" im Magnificat): kleine Schönheitsfehler in einer sonst hervorragenden Produktion. pk

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)

Magnificat Wq 215

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Magnificat

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Magnificat BWV 243a (?)

Felicity Palmer, Sopran; Helen Watts, Alt; Robert Tear, Tenor; Stephen Roberts, Baß; King's College Choir, Cambridge; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Dirigent Philip Ledger

Decca 6. 35357 DX 29 DM

Interpretation	6–9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	7–9
Oberfläche	8

Der Vergleich von drei Vertonungen des Lobgesangs der Maria ist lehrreich und anregend, denn hier erschließen sich unterschiedliche Ausdeutungen ein und desselben Textes: dramatisch oder verinnerlicht, jubelnd oder ergeben, sinnlich oder vergeistigt. Da hätte es freilich gutgetan, in den Begleittext nicht nur die lateinischen Worte, sondern auch eine deutsche Übersetzung aufzunehmen. Statt dessen gibt es eine wissenschaftliche Abhandlung, die dem Leser u. a. erklärt, er habe es hier mit J. S. Bachs Magnificat in Es-dur (BWV 243a) zu tun. Das trifft nicht zu. Geboten wird nicht die erste Fassung (BWV 243a), sondern die zweite in D-dur (BWV 243), vermehrt allerdings um die vier „Einschübe" von BWV 243a, die für das Weihnachtsfest gedacht waren. (Die Unterschiede der beiden Fassungen in Melodieführung und Instrumentation sind, wie man seit der Veröffentlichung der beiden Fassungen in der Neuen Bach-Ausgabe, 1955, weiß, nicht ohne Belang.)
Die Wiedergabe des Werkes von C. Ph. E. Bach hat dramatischen Impetus, profitiert von den guten bis vortrefflichen Solisten, vor allem von der Altistin, und leidet unter zuweilen schwammigem Klangbild. Klarer ist die Aufzeichnung der relativ kurzen Vertonung von Vivaldi geraten. Hier kommt die vokale Linie der Solisten und des Chors ebenso gut zur Geltung wie die so wichtige Artikulation des Streichorchesters.
J. S. Bachs Komposition wird bis in den thematisch und rhetorisch sinnvoll gestalteten Continuopart hinein am besten angepackt. Der Klang ist hier durch Halligkeit auch weniger beeinträchtigt als in der Aufzeichnung des Werkes von C. Ph. E. Bach. Die Oberfläche wäre untadelig zu nennen, gäbe es nicht – sozusagen als Pendant zum Nachhall des Raumes – allzuoft störendes Vorecho. K. Bl.

Robert Schumann (1810–1856)

Requiem op. 148; Requiem für Mignon op. 98 b

Eva Andor, Katalin Szőkefalvy-Nagy, Zsuzsa Barlay, Lívia Budai, György Korondy, József Gregor, Gesang; Budapester Chor und Ungarisches Staatsorchester, Dirigent Miklós Forrai
(Produzent László Beck, Tonmeister László Csintalan)

Hungaroton SLPX 11 809 22 DM

Interpretation	6
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	8

Von Schumanns Spätwerken haben besonders die chorischen seit jeher eine schlechte Presse gehabt, und von diesen wiederum besonders die geistlichen. Selbst ein sozusagen rational glühender Schumannianer wie Karl H. Wörner, im Requiem op. 148 sogar einige „inspirierte Stellen" vermutend (wenn auch nicht aufdeckend), konstatierte in seiner Schumann-Monographie, daß es in diesem Werk und der Messe op. 147 „nicht um den Glauben, sondern um die Schwärmerei, nicht um die Gewißheit, sondern um die Ahnung" gehe. Eben diesen Eindruck habe ich von der vorliegenden Platte – nicht aber von der Partitur des Requiems. So gewiß dieser Konventionalitäten anhaften – als unfreiwilliger Beweis für die Unmöglichkeit einer autonomen Kirchenmusik um die Mitte des 19. Jahrhunderts –, so zweifelsfrei sind Partien wie das zerrissene Dies irae mit seinen abgründigen Oktavstürzen interpretatorischer Entdeckung wert. Aber die leistet die ungarische Aufnahme mitnichten, da sie mehr Ahnung als Gewißheiten vermittelt. Und wenn sie Gewißheiten vermittelt – etwa über die Qualität chorischen und orchestralen Musizierens, dann sind diese nicht gerade erhebend. Das gilt auch für die dynamisch wie im Frequenzspektrum eingeengte Qualität des Klangs. Da das Mignon-Requiem aus op. 98 wenigstens einen besser geprobten Stand des Musizierens vermittelt (wenn auch die Solisten hier so wenig überzeugen können wie im Requiem), kann die Platte wenigstens als Annäherung an unterschätzte Kompositionen empfohlen werden. U. Sch.

Anton Bruckner (1824–1896)

Te Deum für Soli, Chor und Orchester

Giuseppe Verdi (1813–1901)

Te Deum für Sopransolo, Doppelchor und Orchester

Uta Spreckelsen, Sopran; Heidrun Ankersen, Alt; Adalbert Kraus, Tenor; Kurt Moll, Baß; Chor des Musikvereins Bielefeld; Philharmonia Hungarica, Dirigent Martin Stephani

Telefunken 6.42037 AW 25 DM

Interpretation	5
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Der Bielefelder Musikverein ist einer jener traditionsreichen Oratorienchöre, die bis zu Beginn des Zweiten Weltkrieges das eigenständige Musikleben deutscher Städte wesentlich mitgeprägt haben. Zu seinen Leitern hat immerhin ein Heinrich Kaminski gezählt. Aber ehrenwerte Tradition ist noch kein Grund, heute, da man, wie so viele Chöre dieser Art, mehr von dieser Tradition als von der noch verfügbaren Substanz lebt, große Chorwerke in die Rillen der Schallplatte zu bannen. Dazu langt es leider nicht mehr. Die Männerstimmen sind spürbar unterbesetzt, so sehr, daß der Männerchor-Beginn des Verdi-Te-Deums kräftig von Altistinnen gestützt werden muß, was ihm natürlich den spezifischen, mönchisch-psalmodierenden Klangcharakter nimmt. Die Oberstimmen neigen zur Flachheit. Auf den Höhepunkten vermag der Chor sich weder bei Bruckner noch bei Verdi gegen die anbrandenden Orchesterwogen zu behaupten. Das Ganze klingt halt provinziell. Die sprachliche und rhythmische Präzision, zu der Stephani, der ehemalige Wuppertaler Generalmusikdirektor, den Chor offenbar anhält, wirkt geflissentlich, zumal man den Eindruck hat, daß diese „Singkultur" die nun einmal nicht zu ändernden klanglichen Beschränktheiten kaschieren soll. Hinzu kommt, daß Stephani Bruckner und Verdi über einen Leisten schlägt. Daß auch in diesem Spätwerk Verdis etwas von glutvollem, unterschwellig-dramatischem Effetto wirksam bleiben muß, wenn das Stück nicht auseinanderfallen soll, scheint er übersehen zu haben. Vielleicht wagt er dieses Letzte auch deshalb nicht, weil er weiß, daß der Chor es nicht hergibt.
Bruckners Te Deum liegt in mehreren guten Aufnahmen vor, dasjenige Verdis hat seine bis heute nicht übertroffene Spitzen-Einspielung durch den Londoner Philharmonia-Chor unter Giulini gefunden. Was soll angesichts derart maßstabsetzender Konkurrenz diese Bielefelder Bemühung? Wer hatte hier einen so direkten Draht zur Teldec? A. B.

Franz Schubert (1797–1828)

Ein Opernabend mit Franz Schubert: Der vierjährige Posten D 190, Ouvertüre; Die Freunde von Salamanka D 326 Nr. 12, Duett (Gelagert unter'm hellen Dach); Claudine von Villa Bella D 239 Nr. 3, Arietta (Hin und wieder fliegen die Pfeile) und Nr. 6, Arietta (Liebe schwärmt auf allen Wegen); Die Bürgschaft D 435 Nr. 7, Romanze (Die Mutter sucht ihr liebes Kind), Nr. 11, Aria (Welche Nacht hab ich erlebt!) und Nr. 12, Ensemble (Horch, die Seufzer uns'rer Mutter); Alfonso und Estrella D 732 Nr. 12, Duett (Von Fels und Wald), Nr. 13, Rezitativ und Aria (Wer bist du, holdes Wesen . . . Wenn ich dich, Holde, sehe), Nr. 14, Duett (Freundlich bist du mir erschienen), Nr. 15, Aria (Könnt' ich ewig hier verweilen) und Nr. 16, Duett (Laß dir als Erinnrungszeichen); Die Verschworenen D 787 Nr. 2, Romanze (Ich schleiche bang'); Die Zwillingsbrüder D 647 Nr. 3, Aria (Der Vater mag wohl immer Kind mich nennen)

Elly Ameling, Sopran; Claes-Hakon Ahnsjö, Tenor; zwei Knabensoprane des Helmonder Konzertchores; Rotterdamer Philharmoniker, Dirigent Edo de Waart

Philips 9500 170 25 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Neben „Kostproben" aus fünf kaum je aufgeführten Singspielen Schuberts und aus der unvollendeten Oper „Die Bürgschaft" steht ein aus fünf Nummern bestehender Ausschnitt aus der Oper „Alfonso und Estrella", der die Platte hörenswert macht, denn hier zeigen sich mehr als deutliche Ansätze zu einer bühnendramatischen Wirksamkeit, die dem Lyriker Schubert sonst abgesprochen wird. Allein das Duett „Von Fels und Wald" läßt ahnen, was Schubert auf dem Gebiet des Musiktheaters vermocht hätte, wären ihm mehr als einunddreißig Lebensjahre uhd einige Bühnenerfahrung beschert gewesen. Elly Ameling behauptet durchweg, der Tenor meistens den hier einzig angemessenen Singspielton. Dem Orchester hätte man – um der Holzbläser willen – zuweilen weniger satten Streicherklang gewünscht, doch der Dirigent gleicht diesen Mangel durch wohltuende Zurücknahme der Begleitung aus, ohne dabei das dramatische Kolorit zu gefährden. K. Bl.

Carl Orff (geb. 1895)

Carmina burana

Norma Burrowes, Sopran; Louis Devos, Tenor; John Shirley-Quirk, Bariton; Brighton Festival Chorus; Southend Boys' Choir; Royal Philharmonic Orchestra, Dirigent Antal Dorati

Decca 6.42175 AS Phase-4-stereo 22 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	8

Das Beste an dieser Aufnahme ist die hervorragende Klangtechnik, die dank des Phase-4-Verfahrens instrumentale Details hörbar macht, die ansonsten unterzugehen pflegen. Auf diese Weise wird das Interesse auch desjenigen einigermaßen wachgehalten, dem das abgenutzte Stück nach vierzigjährigem Verschleiß mittlerweile zum Halse heraushängt.
Dorati legt seine Wiedergabe auf scharfe Kontraste an. Das ist kein Fehler, nur geht er in den lyrischen Stücken dabei zu weit. „Veris leta facies" bei-

MACHEN AUCH SIE IHR TONBAND FÜR SCHWIERIGKEITEN AUF GANZER BANDBREITE VERANTWORTLICH?

Die tägliche Praxis: Man geht zu seinem Stereo-Händler und beschwert sich des langen und breiten über sein Tonbandgerät.

Dabei sollte man sich gerechterweise über das verwendete Tonband beschweren. Denn sehr häufig liegt hier der Grund allen Übels.

Am besten man verwendet ein Band, das Schwierigkeiten erst gar nicht aufkommen läßt und Ihnen den Beschwerdegang zum Händler erspart.

Maxell hat dieses Band! Für die tägliche Praxis!

Hier einige (häufige) Fehlerquellen für die das Tonbandgerät verantwortlich gemacht wird.

1. Sie müssen öfter als normal ihre Köpfe reinigen – das kann z. B. daran liegen, daß Ihr Tonband keinen so besonders schonenden Kopfreiniger besitzt wie Maxell.

2. Bei Ihnen gibt's häufig Bandsalat – machen Sie nicht Ihr Gerät verantwortlich – es gibt viele Gründe, warum so etwas passiert – außer bei Maxell.

Denn wir fertigen unsere Cassetten-Gehäuse aus bruchsicherem Polysterene, das von uns nochmal spezialbehandelt wird. So wird eine Verschleißfestigkeit über Jahre erreicht (unsere Fertigungstoleranzen liegen um 60% höher, als der normale Industriestandard) – denn wir verwenden freilaufende Bandführungsrollen, die ein Verheddern des Bandes in der Cassette verhindern, und schließlich wird jede Cassette zur größeren Haltbarkeit verschraubt und nicht einfach zusammengeschweißt.

3. Ihrem Gerät fehlt häufig der gute Ton – kein Wunder bei einer Cassette, die ungeprüft auf schnellstem Wege verkauft wird.

Gehen Sie sicher bei Maxell!

Diese Cassetten werden wie gesagt aus bestem Polyester hergestellt und permanent während des Fertigungsprozesses überprüft.

Wenn Sie also mit Ihrem Gerät Schwierigkeiten haben, versuchen Sie es erst mit einer Maxell Compact-Cassette, einer 8-Spur-Cassette oder der Tonbandspule, in den meisten Fällen werden Sie feststellen: Es ist das Band und nicht Ihr Gerät.

Maxell – Qualität auf ganzer Bandbreite.

Maxell Europe GmbH
Stresemannstraße 9
4000 Düsseldorf 1
Telefon: (0211) 84131
Telex: 8587288



spielsweise wird nicht dadurch spannender, daß man das Stück so auswalzt. Auch die dynamischen Differenzierungen der unteren Stärkegrade in den Sätzen sechs bis zehn (Uf dem Anger) sind allenfalls geeignet, die Dürftigkeit des Kompositorischen noch fühlbarer zu machen. Anderes, wie die Saufszenen, hat viel Drive und Temperament, zumal Dorati die Stücke Schlag auf Schlag einander folgen läßt. Der Chor klingt im Tutti nicht übermäßig glanzvoll. In dieser Beziehung gibt es attraktivere Einspielungen des Werkes. Dafür entschädigt jedoch die Prägnanz, sprachliche Plastizität und Klangsubstanz der einzelnen Chorgruppen. Sieht man davon ab, daß Norma Burrowes ausgerechnet im musikalisch schönsten Satz des Werkes, in ihrem „In trutina", Intonationsschwierigkeiten hat, so lassen die Solisten kaum einen Wunsch offen, was angesichts der exponierten Lagen, in denen sie ständig zu operieren haben, einiges heißen will. Trotz dieser Qualitäten bleibt am Ende wieder einmal die Feststellung, daß an diesem Stück im Grunde nichts zu „interpretieren" ist. Musikalisch gleichen die vielen Aufnahmen einander wie ein Ei dem anderen. Die Fertigungsqualität wird durch zahlreiche Vorechos beeinträchtigt. A. B.

Mädchenchor Hannover

Benjamin Britten: A Ceremony of Carols op. 28 – Europäische Folklore

Leitung Ludwig Rutt
(Tontechnik Thomas Voigt)

Giov 2004 Kunstkopf-Stereophonie 22 DM
Zu beziehen durch Ludwig Rutt, Wiesenstraße 25, 3000 Hannover

Interpretation	9
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	9

Der Mädchenchor Hannover, der sich, wie das der Platte beigefügte Informationsheft verrät, offenbar der besonderen Gunst des Goethe-Instituts erfreut, hat diese ihm weite Konzertreisen ermöglichende Gunst redlich verdient: er singt hervorragend. Nicht jeder Chor könnte es sich leisten, mit Kunstkopf-Stereophonie zu experimentieren, ist das Klangbild doch von einer so unbarmherzigen Plastik und Transparenz, daß sich die geringste Unebenheit sofort überdeutlich bemerkbar macht. Ludwig Rutt und seine Mädchen setzen sich dieser elektroakustischen Zerreißprobe risikolos aus. Der Gesamtklang des Chores ist von makelloser Homogenität. Absolut perfekte Intonation, virtuose Beweglichkeit des Dynamischen und Agogischen, Gepflegtheit der Sprache – man singt deutsch, finnisch, ungarisch, französisch und englisch – und ein hohes Maß an chorischer Disziplin weisen den Leiter als einen befähigten Chorerzieher aus. Ihren Kodály und Bartók singen die vielgerühmten ungarischen Jugendchöre auch nicht besser. Die A-Seite der Platte enthält Folklore aus verschiedenen europäischen Ländern. Für Ungarn zeichnen natürlich Kodály und Bartók verantwortlich, während Schweden, Finnland und Frankreich durch Sätze von Siegfried Strohbach vermittelt werden. Ob der Brahms-Satz in diese Reihe hineingehört, bleibe dahingestellt, aber er wird wunderschön gesungen. Brittens „A Ceremony of Carols" für Frauenchor, Soli und Harfe aus dem Jahre 1942 bindet alte, meist anonyme Weihnachtslieder zu einem klanglich aparten Zyklus, der von einer gregorianischen Weihnachtsantiphon eingerahmt wird. Für gregorianische Auf- und Abzüge war Britten bereits in jungen Jahren empfänglich. Das Stück bietet einem leistungsfähigen Jugendchor zumindest die Möglichkeit, Weihnachten einmal außerhalb des hier meist üblichen 16. und 17. Jahrhunderts musikalisch zu begehen. Die Wiedergabe des Zyklus ist von glasklarer Transparenz und unmanierierter Expressivität. Auch in diesem Falle wirkt die Perfektion der Darstellung frappierend. Die Platte demonstriert sehr überzeugend die Möglichkeiten der Kunstkopf-Stereophonie. Gegenüber dem Abhören durch Lautsprecher erscheint das Klangbild im Kopfhörer entschieden durchsichtiger, und zwar über das übliche Plus an Trennungseffekt hinausgehend, das der Kopfhörer dem Lautsprecher ohnehin voraushat. Ob es freilich jedermanns Sache ist, die Musik quasi in seinem eigenen Kopf entstehen zu hören, bleibe dahingestellt. Dem Rezensenten machte es jedenfalls Spaß. A. B.

Recital Dorothy Dorow

Adam: Bravourvariationen „Ah, vous dirai-je, maman" – **Dell'Acqua:** Villanelle – **Sir Julius Benedict:** La Capinera – **Albert Roussel:** Deux Poèmes de Ronsard – **Alexander Alabiew:** Die russische Nachtigall – **Dorothy Dorow:** Pastourelles, Pastoureaux; Dream – **Wolfgang Amadeus Mozart:** L'amérow, saró costante – **Sir Henry Bishop:** Lo! Here the gentle Lark

Dorothy Dorow, Sopran; Gunilla von Bahr, Flöte; Lucia Negri, Klavier
(Produzent und Aufnahmeleiter Robert von Bahr)

BIS LP-45

Interpretation	5
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	5
Oberfläche	7

Eine Sammlung virtuoser Trivialitäten aus dem Bereich der dreigestrichenen Oktave, eine Dreiviertelstunde lang dargeboten mit dünnem Einheitston und halsbrecherischen Auszierungen. Am Ende die Frage: Wozu das Ganze? Auf der Rückseite der Platte wird Frau Dorow, Jahrgang 1930, als Schülerin von Maggie Teyte bezeichnet und deshalb in die alte Belcanto-Tradition gestellt, die auf Jean de Reszke zurückweist (der seinerseits Lehrer von Dame Maggie Teyte war). Freilich, wenn man die hier gesammelten virtuosen Galanteriewaren von den großen Koloratursängerinnen der Jahrhundertwende hört – etwa von Frieda Hempel oder Selma Kurz –, so wird einem wenigstens deutlich, daß sie dem Transport von sängerischen Tugenden dienten. Frau Dorow bewältigt zwar die extremen technischen Exerzitien, aber ohne Brillanz. Koloraturen wirken durch ständige Aspirierungen gleichsam wie gehechelt, der Ton selber ist eng, weiß, unsinnlich, wird oft sogar von der begleitenden Flöte ertränkt, während das Klavier – als Bösendorfer ausgewiesen – so klingt, als habe es hinter einem Samtvorhang gestanden. Auf dem Coverphoto posieren die drei Damen in einem Ambiente aus Samt, Seide, Gold und Stuck – all das wirkt so gestrig wie die Musik und ihr Vortrag. Technisch ist die Platte mittelmäßig geraten, das Klavier ist völlig unterbelichtet, die Flöte hingegen drängt sich nach vorn (immerhin ist Gunilla von Bahr eine vorzügliche Instrumentalistin). Die Oberfläche ist laufunruhig und weist Knacker auf. Vorzüglich wie immer bei den BIS-Platten ist die Genauigkeit der diskographischen Angaben. Aber das rettet diese überflüssige Platte kaum. J. K.



Oper

Joseph Haydn (1732–1809)

L'infedeltà delusa (Gesamtaufnahme)

Magda Kalmár (Vespina), Júlia Pászthy (Sandrina), István Rozsos (Filippo), Attila Fülöp (Nencio), József Gregor (Nanni); Franz-Liszt-Kammerorchester, Dirigent Frigyes Sándor

Hungaroton SLPX 11832–34 48 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Haydn schrieb seine zweiaktige „Burletta per musica" von der Untreue, die sich nicht lohne, „L'infedeltà delusa" (über die Entstehung des auf eine Arbeit von Marco Coltellini zurückgehenden Librettos und seine genaue Autorschaft ist nichts bekannt), wohl in den ersten Monaten des Jahres 1773; die Uraufführung fand jedenfalls am 26. Juli des gleichen Jahres in Eszterháza statt. Die Besetzung der Oper – fünf Sänger, kein Chor – nahm, wie das auch bei den früheren Bühnenwerken Haydns der Fall war, Rücksicht auf die Möglichkeiten der Eszterhazyschen Kammeropernverhältnisse. Ebenso entsprach die Handlung des Werkes mit ihren typisierten Konstellationen und der teilweise schematischen Personenzeichnung den „höfischen" Wünschen und Erfordernissen. Es ist einleuchtend, daß der „absolute" Musiker Haydn sich individueller und fortschrittlicher entfalten konnte als der Opernkomponist Haydn; auf diesem Gebiet waren die fürstlichen Direktiven einschränkender als auf jenem, wo man dem musikalischen „Fachmann" relativ freie Hand ließ. Haydns stärkeres Abhängigkeitsverhältnis und die (wenn auch nicht völlige, doch weitgehende) Isolation in der Residenz sind schließlich auch mit dafür verantwortlich zu machen, daß Haydn keine Opern von der Qualität der Mozartschen Meisterwerke schrieb. Den besten Musikdramatiker Haydn zeigen die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten" – also die dem höfischen Milieu gründlich entwachsenen bürgerlich-volkstümlichen Oratorien.
Aber „L'infedeltà delusa" ist doch zumindest zweitbester Haydn. Gesellschaftskritische Ansprüche an die Handlung zu stellen, wäre freilich verfehlt. Zwar trägt ein armes Bauernpaar den Sieg über einen wohlhabenden Bauern und einen uneinsichtigen Vater davon, kräftig unterstützt von einem listenreichen und nicht uneigennützig intrigierenden jungen Mädchen – doch läuft das alles glatt und ohne ernsthafte Nebentöne im Gleis bewährter italienischer Buffomanier, ein sozusagen geometrisch angelegtes Spiel, in dem Schlauheit über Tölpelhaftigkeit triumphiert. Nach der dreisätzigen Eingangssinfonia stellen sich zunächst alle Beteiligten in einem melodiösen Ensemble vor. Dann liefert jeder seine Arie(n) ab, und – abgesehen von den Rezitativen und einem sehr lebendigen Duett zwischen Vespina und Nanni im ersten Akt – erst in den beiden Finalen findet sich das Gesangsquintett wieder beisammen. Die Arien sind durchweg sehr ausgedehnt, tragen zur genaueren Charakterisierung der Personen übrigens wenig bei, sind also als oft recht stationär wirkende Musiknummern (von allerdings teilweise großem Reiz) zu betrachten. Das erwähnte Duett Nr. 6 ist ein besonderer Glanzpunkt; hier imponiert vor allem die Abwechslung von kontrapunktisch-imitatorisch ineinander verflochtenen und dadurch „dialogisierenden" Gesangsphrasen und blühend-melismatischen Passagen, in denen beide Sänger sich in parallelen Terzen oder Sexten und im Unisono lyrisch verbünden. Bei einem einzigen Rezitativ im zweiten Akt – Vespina erscheint hier in der Verkleidung einer alten Frau – wird das Cembalo durch das Streicher-Akkompagnement ersetzt.

Gemessen an den dramaturgischen Ausbuchtungen der Schäferoper „La fedeltà premiata" ist „L'infedeltà delusa" ein von der Handlung her zielstrebiges Stück ohne viel Verzweigung und Verwicklung; musikalisch bringt es vor allem in den Finali und im Eingangsquintett viel Schönes. Die vorliegende Interpretation aus Ungarn (derzeit die einzige des Werkes auf dem deutschen Markt) überrascht in vieler Hinsicht sehr angenehm. Aufnahmetechnisch ist sie durchaus konkurrenzfähig mit guten westlichen Opernaufnahmen; die Relationen zwischen Sänger und Orchester sind geglückt, allenfalls stört, daß bei Fortetönen bei den Vokalisten etwas viel Hall hinzukommt. Das wirkt, als würden sich die Protagonisten abwenden und gerade bei ihren Höhepunkten „beiseite" singen. An einigen wenigen Stellen hört man im Orchester kleinere Unstimmigkeiten, sonst ist auch hinsichtlich dieser Leistung wenig einzuwenden. Freilich vermißt man doch ein wenig den kompakten, burschikosen, virilen Haydn-Duktus eines Antal Dorati. Daß der Dirigent Frigyes Sándor die langsamen Tempi nicht allzusehr ausknetet, scheint kein Fehler; aber manche Presto- und Prestissimo-Charaktere hätten doch ein wenig schärfer angepackt werden können. Die Sänger machen einen vorzüglichen Eindruck: Magda Kalmár verfügt als Vespina gleich im Eröffnungsensemble über betörend leichte und weich angesetzte Spitzentöne, schlüpft dann aber auch mit viel Humor und Drastik in die Rollen der näselnden und hustenden Alten und des kauderwelschenden deutschen Dieners. Júlia Pászthys Sandrina präsentiert sich mit ähnlich beweglicher Sopranstimme, István Rozsos vermittelt dem alten Filippo mehr lyrische als senile Tenortöne, Attila Fülöp als Liebhaber Nencio hebt sich dagegen kaum als jugendlicherer Tenor ab, und József Gregor gibt dem Bauern Nanni partiturgerecht eine ziemlich helle und geschmeidige Baßfärbung. Die Stimmcharaktere sind also recht genau aufeinander abgestimmt, was sehr zur vorteilhaften Wirkung der (ungekürzten) Einspielung beiträgt. H. K. J.

Giacomo Meyerbeer (1791–1864)

Le Prophète (Der Prophet – Gesamtaufnahme in französischer Sprache)

Renata Scotto (Berthe), Marilyn Horne (Fidès), James McCracken (Jean de Leyde), Jules Bastin (Oberthal); Soli, Ambrosian Opera Singers, Haberdashers' Aske's School Boys Choir, Royal Philharmonic Orchestra, Dirigent Henry Lewis
(Produzent David Harvey; Toningenieure Helmut Kolbe, Mike Ross-Trevor)

CBS 79 400 (4 LP)	68 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	7

Meyerbeers 1849 uraufgeführte Grand-opéra über die Wiedertäufer im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts hat heute wenig Chancen beim Publikum. Bohumil Herlischkas Inszenierung an der Deutschen Oper Berlin (West) blieb lange Zeit folgenlos, und auch die vorliegende Schallplattenerstaufnahme (ihr folgte, mit denselben Protagonisten, eine Met-Produktion) hat bisher, soweit ich sehe, nicht gerade zustimmende Kritik gefunden. Das liegt, möglicherweise, nicht nur an den Unzulänglichkeiten des Librettos von Eugène Scribe und der Musik von Giacomo Meyerbeer, sondern auch an der allzu fest gefügten Ästhetik heutiger Opernrezipienten. Die Geschichte des Kneipwirts Johann von Leyden, der sich den sozialrevolutionären Wiedertäufern in dem Augenblick anschließt, da ihm von einem Adligen (dem Grafen von Oberthal) die Braut Berthe entführt wird, und der diese Bindung um so mehr verinnerlicht, als auch seine Mutter Fidès, an die ihn übernormale Bande knüpfen, gefangengenommen wurde: diese Geschichte ist in Scribes Libretto trotz der allmählich überwuchernden Privatismen noch ungleich brisanter als etwa in Friedrich Dürrenmatts 1947 geschriebener und später (nicht hinreichend) revidierten Tragikomödie „Es steht geschrieben". Bei Meyerbeer–Scribe gewinnt nämlich die mit einer Art Götterdämmerungsknall zu Ende gehende Story die innere Gespanntheit völliger Inkompatibilität mit der um 1850 herrschenden Ästhetik. Der Wechsel zwischen fast schon wieder Rousseauscher Ländlichkeit, extremer Virtuosität (vor allem bei Fidès) und sozialrevolutionärem Impuls (der von Meyerbeer geschickt an den Choral „Ad nos, ad salutarem undam venite" geknüpft wurde) widersetzt sich jener geschlossenen Wert- und Formvorstellung, wie sie Meyerbeer zu erfüllen vorgibt. So ist es als in dialektischem Sinn durchaus werkgerecht anzusehen, daß auf der vorliegenden Ersteinspielung die Leistungen der Chöre weniger anfechtbar sind als die der Solisten – das sichert dem von Scribe nicht eindeutig genug herauspräparierten Impuls des Volks musikalisches Gewicht. Unter diesem Aspekt muß man wohl auch akzeptieren, daß James McCracken in der Titelrolle – er ist eine gespaltene Persönlichkeit, dieser Johann von Leyden – ästhetischen Wohlanständigkeitsvorstellungen abhold ist und seine eigenen Möglichkeiten (begrenzt, wie sie sind) vom Singen als Botschaft ins Gesamtkonzept einbringt. Seine Wechsel vom brustigen Gebrüll ins bresthafte Falsettieren sind zweifellos unfreiwillig komisch, aber in jenem Sinne objektiviert, daß unfreiwillige Komik die Unfreiwilligkeit gegebener Verhältnisse überhaupt einfängt. Unter diesem Horizont erscheint mir auch das metallische Timbre von Johanns Braut Berthe (Renata Scotto) sehr wohl angebracht, zumal es die Scotto versteht, entstehende Härten in der Stimmgebung durch genauen Verfolg der dynamischen Angaben des Komponisten auszugleichen. Und Marilyn Horne ist eine Fidès, wie sie seit der Sigrid Onégin wohl in keinem Schallplattenbuch gestanden haben dürfte. Die von Scribe–Meyerbeer im vierten und fünften Akt vielleicht zu sehr ins Private gezogene Handlung gewinnt dank der Horne doch immerhin so viel Spannung, daß man das (nur unerheblich gekürzte, immer noch umfangreicher als in Gustav F. Kogels Peters-Klavierauszug vorhandene) Ganze aufmerksam zur Kenntnis nimmt. Dennoch könnte man sich ein überlegeneres Dirigat als das des früheren Horne-Ehemanns Henry Lewis vorstellen, der keineswegs ein Maximum an Dispositionskunst realisiert (allzu vieles klingt flüchtiger, als es der Musik gut tut). Schlagen also spätestens in dieser Hinsicht die Widersprüche des Werks auf dessen Interpreten zurück, so ist das schon bezüglich des Klarinettendialogs im Vorspiel für die technische Seite festzustellen: Die hier gebotene Überfülle an Vorechos setzt einen akustischen Verunklarungsstandard, der leider bis zum letzten Takt erhalten bleibt. In dieser Angelegenheit ist CBS zu einer Korrektur aufgerufen, wie auch die wechselnde Halligkeit des Klangs bei insgesamt zu großer Präsenz der Solisten gegenüber dem Orchester nicht das „letzte Wort" ist. U. Sch.

Richard Wagner (1813–1883)

Der Ring der Nibelungen (Mitschnitt aus dem „Ring"-Zyklus der Mailänder Scala 1950)

Ferdinand Frantz (Wotan), Josef Herrmann (Wanderer), Kirsten Flagstadt (Brünnhilde), Set Svanholm, Max Lorenz (Siegfried), Ludwig Weber (Hagen) u. a.; Chor und Orchester der Mailänder Scala, Dirigent Wilhelm Furtwängler

Everest Record 28541 (Exklusivimport und Vertrieb durch Ariola Eurodisc) (11 LP)

Interpretation	?
Repertoirewert	1
Aufnahme-, Klangqualität	??
Oberfläche	3

Angesichts der „Ring"-Hausse im Gefolge von Bayreuth-Jubiläum und vieldiskutierten Neuinszenierungen mag die Firma Ariola-Eurodisc von Panik befallen worden sein, weil sie in ihrem Katalog die Tetralogie bislang nicht vorweisen konnte. So sicherte sie sich den „Exklusivimport" einer amerikanischen „Ring"-Veröffentlichung, die über andere Kanäle bereits seit vergangenem Herbst in einigen deutschen Plattenläden herumgeisterte. Das einigermaßen obskure New Yorker Label „Murray Records" präsentierte einen „Ring"-Mitschnitt aus der Mailänder Scala, Dirigent: Wilhelm Furtwängler! Die Buschtrommel wollte sogar wissen, daß die technische Qualität dieser Einspielung besser sei als die der (1972 von Electrola veröffentlichten, inzwischen längst wieder gestrichenen) RAI-Aufzeichnung von 1953. Wäre das wahr, dann wäre das mehr als doppelt so teure Electrola-Produkt, erschiene es wieder auf dem Markt, empfindlich tangiert, wäre der Verdacht begründet, die „Einmaligkeit" jenes Tondokumentes entpuppe sich als ein gerissener Werbespruch und nichts weiter.
Indes: die Fama log. Die Aufnahmetechnik des von Ariola-Eurodisc übernommenen „Rings" ist miserabel. Es handelt sich um absolut dilettantisch realisierte Mitschnitte, bei der die Sänger und das Orchester gleichermaßen entfernt und monochrom kommen, von winselnden Tonhöhenschwankungen ganz abgesehen. Da nützt es auch nichts, die Höhen und Tiefen voll aufzudrehen: Ein auch nur einigermaßen befriedigender Höreindruck – unter Einbezug des „historischen" und „dokumentarischen" Charakters der Interpretation – kommt nicht zustande. „Der Ring des Nibelungen" als akustische Briefmarke.
Was soll man demnach über Sänger sagen, die kaum zu hören sind? Nur an ganz wenigen Stellen dringt aus dem wüsten Klangnebel so etwas wie die flüchtige Erscheinung der großen Wagner-Stimmen von Kirsten Flagstad und Max Lorenz, um im nächsten Moment wieder zu versinken. Möglicherweise ist die Orchesterleistung sogar ein bißchen besser als bei der RAI-Aufnahme; dazu würde allerdings nicht viel gehören. Man kann derlei überdies nur mutmaßen.
Wer nicht gerade ein Sammelfex ist, der es auf ein vollständiges Furtwängler-Klangmuseum abgesehen hat, wird hier keine Freude haben. Nicht einmal der niedrige Preis kann als akzeptables Kaufmotiv in Frage kommen. Der „Ring" wird hier übrigens auf zweiundzwanzig Plattenseiten gequetscht, das ergibt pro Seite bis zu vierundvierzig Minuten – HiFi à la Sparta. H. K. J.

Richard Wagner (1813–1883)

Die Meistersinger von Nürnberg (Gesamtaufnahme)

Dietrich Fischer-Dieskau (Hans Sachs), Peter Lagger (Veit Pogner), Roland Hermann (Sixtus Beckmesser), Gerd Feldhoff (Fritz Kothner), Placido Domingo (Walther von Stolzing), Horst R. Laubenthal (David), Catarina Ligendza (Eva), Christa Ludwig (Magdalene) u. a.; Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin, Dirigent Eugen Jochum
(Produktion Günter Breest; Aufnahmeleitung Hans Weber; Tonmeister Klaus Scheibe, Klaus Hiemann, Hans-Peter Schweigmann)

DG 2740 149 (5 LP)	75 DM
Interpretation	5
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Fast gleichzeitig mit der „Meistersinger"-Neuproduktion der Decca unter Soltis Leitung – lang geplant und dann doch nicht recht gelungen – brachte die Deutsche Grammophon Gesellschaft eine Studioaufnahme mit den Kräften der Bühnenneuinszenierung an der Berliner Deutschen Oper heraus. Man stützt sich dabei auf die verläßliche Einstudierung fürs Repertoire eines großen Opernhauses und profitiert zugleich von der tragenden Struktur eines festen, nicht ad hoc zusammenengagierten Ensembles. Aber gerade die einst stabilen Werte Repertoire und Ensemble schlagen bei diesen „Meistersingern" am wenigsten durch – und künstlerisch zu Buche. Nur in Randzonen sind allenfalls davon noch Spuren zu entdecken, etwa beim vorzüglich einstudierten Chor (Walter Hagen-Groll) oder im samten abgetönten, gut ausbalancierten Orchesterklang. Im übrigen jedoch ist dies eine Aufführung (und Schallplattenwiedergabe), bei der sich alle Mitwirkenden auf weltsame Weise gegenseitig im Wege stehen. Jeder versucht, sich, mit wechselnder Intensität des Einsatzes, des Könnens und des Durchsetzungsvermögens, nach besten Kräften zu profilieren – von Fischer-Dieskaus Sachs, der diesen internen Ehrgeiz nicht selten anzutreiben scheint, bis hin zum Nachtwächter des

Victor von Halem. Allein, aus dieser Ansammlung von divergierenden und in sich vielleicht folgerichtigen Einzelleistungen ergibt sich keine aufeinander abgestimmte Gemeinsamkeit und kaum einmal gleichgesinnte Übereinstimmung oder komplementäre Ergänzung.
Nur einer bemerkt offenbar von diesem für die Gesamterscheinung ziemlich beeinträchtigenden und zuweilen recht desolaten Zustand so gut wie nichts: Eugen Jochum, der Dirigent. Er schlägt die Tonlage einer in sich gesicherten Repertoirevorstellung an einem deutschen Großstadttheater alten Stils an, schafft mit auf- und abschwellender Dynamik eine dramatisch beteiligte Klangfolie. Freilich gibt es darin kaum schärfere Akzente oder nachdrückliche Charakterisierung, sondern nur romantisch stimmungsvolles bis pathetisch gesteigertes Wohlbehagen an orchestralem Schönklang mit einer deutlichen Tendenz zu Verschleifungen und vor allem Verzögerungen des Tempos. Plötzliche Rückungen in der Gangart oder Temperamentsausbrüche haben es da schwer, von der Stelle zu kommen und sich tatsächlich mit der gebotenen Deutlichkeit zu erkennen zu geben. Der Eindruck von hemmender Routine greift um sich; Ironie oder Sarkasmen gehen darin, selbst wo ansatzweise vorhanden, schließlich rettungslos unter.
Dafür kommt Fischer-Dieskau auf lange Strecken aus der Haltung süffisanter Überlegenheit des gewitzten Spielanführers, der über die Dimension ironischer Doppelbödigkeit alles Gesagten und Getanen verfügt, gar nicht mehr heraus. Und wo er sie aufgibt, neigt er resignativer Edelsinnigkeit und lächelnder Altersweisheit zu, die er genauso absichtsvoll zur Schau stellt. Aus solchen Ingredienzen reimt sich zwar kein Mensch, wie ihn Wagner sich wohl vorgestellt hat, zusammen, aber immerhin entsteht daraus eine faszinierend durchgehaltene Charakterstudie eher eines Heuchlers, der dauernd Gemüt und große Worte im Munde führt, hintenherum aber ganz wacker intrigiert, um die Geschehnisse in gewünschter Weise zurechtzurücken. Für sich genommen wäre dies jedenfalls eine darstellerisch und sängerisch auf die eigenen Möglichkeiten zugeschnittene Rolleninterpretation von faßlicher und (vor allem im Alleingang) auch eindringlicher Statur. Doch dicht daneben macht sich beispielsweise der Beckmesser von Roland Hermann daran, mit ähnlich rollenden Meininger-R's und anderen verwandten Zutaten nun seinerseits – wenn auch mit reduziertem Einsatz – partout spöttisch und überlegen zu erscheinen. Das ist kein verklemmter Hagestolz, der unter seinen Mißgeschicken leidet, sondern ein tragikfreier Spießer, der sie erst gar nicht bemerkt, sich selbst sogar intelligent und pfiffig dünkt. Und wegen einer zudem sehr ähnlichen Timbrierung der Stimmen verfällt der Unterschied zwischen diesen beiden gebrochenen Charakteren im Wechselspiel zu Unhörbarkeit und teilweise völliger Indifferenz.
Bei den Frauen wiederum wirken sich die verfügbaren dramatischen Stimmkaliber von Caterina Ligendza und Christa Ludwig bei Licht besehen wenig vorteilhaft aus. Dieses Evchen stilisiert sich einerseits auf unbeschwertes Naturkind, naiv und mit Herz, zurecht, gerät aber andererseits, wo nun sängerisch Herz gefordert wird, etwa im Quintett oder beim Dialog mit Sachs, deutlich ins Dilemma. Und Christa Ludwig beschränkt sich zu oft auf den Gestus der tuschelnden Nachbarin im Kleinstadttheater-Format. Nimmt man noch Vater Pogner hinzu, einen alten Herrn, der offenbar aus früherer Bedeutung seine noch währende Achtung bezieht, so summiert sich dies alles zu einer vorherrschenden Tonlage von betulicher Spießigkeit, behaglich, auch selbstgefällig, mit schmalem Horizont, wohlbehütet und entsetzlich hinter der Zeit zurückgeblieben. Den Einbruch aus einer anderen Welt (freilich anders als von Wagner vorgesehen) erlebt man dann durch den Auftritt Placido Domingos als Stolzing: daß er sich mit der Sprache, die er zu singen hat, abrackert, ist dabei noch nicht einmal entscheidend (wenn auch in diesen ansonsten unkomischen „Meistersingern" ziemlich komisch), sondern daß er eigentlich in jeder anderen Hinsicht auf ähnlich verlorenem Posten steht, durch den offensichtlich bekundeten guten Willen sogar in bedauernswerter Weise wie ein 100-m-Läufer mit Gipsbein oder ein Feuerwehrmann mit verknotetem Schlauch. Jedenfalls mißlingt ihm die strahlende Überzeugungskraft, die von diesem sozial Uneinheimischen ausgehen müßte, ziemlich kläglich.
Aufnahmetechnisch hat man in Konsequenz des angebotenen Aufführungsstils auf besondere Durchlichtung verzichtet und mehr auf einen gerundeten, wohligen Gesamtklang geachtet. Das Ganze wäre wohl als pseudokonservativ zu bezeichnen, weil es richtig so wie früher nicht gelingt, andererseits modernere, lohnendere Möglichkeiten erst gar nicht angesteuert wurden. U. D.

Giacomo Puccini (1858–1924)

Suor Angelica (Schwester Angelika – Gesamtaufnahme in italienischer Sprache)

Renata Scotto (Schwester Angelika), Marilyn Horne (Fürstin), Ileana Cotrubas (Genoveva); Soli, Desborough School Choir, Ambrosian Opera Chorus, New Philharmonia Orchestra, Dirigent Lorin Maazel (Produzent Paul Myers, Toningenieure Hellmuth Kolbe, Mike Ross-Trevor, Aufnahmeleitung Allen Weinberg, David Rossiter)

CBS 76 570 — 25 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Daß Puccinis „Schwester Angelika", Teil des 1918 uraufgeführten „Triptychons" von Einaktern, nicht jener Schmachtfetzen ist, für den ihn viele halten, bewies kürzlich noch der Regisseur Giancarlo del Monaco (Sohn von Mario del Monaco), als er das „Trittico" in Frankfurt inszenierte. Das Ineins von Larmoyanz und Weltflüchtigkeit, das die Titelfigur befrachtet, ist ja kein Selbstzweck (im Sinne der Sentimentalisierung des Hörers), sondern das Ergebnis gesellschaftlicher Mächte: der menschenverachtenden Union von Hof & Kirche, deren Herrschaftsinstrument als Moral verkleidet auftritt. Das nun läßt sich anhand der Neueinspielung der Oper durch CBS erstmals im Medium Schallplatte nachvollziehen, da Lorin Maazel – im Gegensatz zu all seinen Vorgängern – nicht auf die vordergründigen Reize der Partitur setzt. Glocken- und Orgelklänge im einleitenden Ave Maria treten auffällig zurück gegenüber dem Gesang der Nonnen und einem irritierenden Piccolo-Geflirre, und die Bitte der Angelica um Beistand der Mutter Gottes in der Todesstunde kommt nicht – wie es die Partitur angibt – dezent aus dem Hintergrund, sondern brutal aus dem Vordergrund. Mit dieser dramaturgischen Fügung haben die Produzenten dem Werk einen Weg zur rechten Einschätzung durch das Publikum gewiesen. Der wird dann, unter zunächst lähmend langsamen Tempi (in Übereinstimmung mit der Partitur), von Maazel konsequent ausgeweitet und in der Auseinandersetzung Angelikas mit der fürstlichen Tante so geschärft, daß die Arie „Senza mamma" und der Selbstmord mit seinen visionären Begleitumständen sich zum Drama dessen verhärten, dem um 1700 auf Erden nicht zu helfen war (und im Himmel wohl auch nicht). Zu dieser Schärfung der einst als sentimental verschrieenen Tragödie tragen neben Maazel alle Beteiligten wesentlich bei: von der Luxusbesetzung (eine Cotrubas in der Mini-Rolle der Genoveva oder die geradezu barbarisch harte Marilyn Horne als Fürstin!) über die Chöre bis hin zum Orchester ist hier ein Standard der Puccini-Interpretation gesetzt, der weitgehend verbindlich ist. Ganz leichte Einschränkungen habe ich nur gegenüber Renata Scotto, obwohl sie psychologisch fast in die Callas-Nähe als Puccini-Interpretin gerät: Vielleicht wäre hier die Cotrubas die adäquatere Besetzung gewesen. Andrerseits macht aber der leichte Anflug von Verhärmtheit bei der Scotto die Ironie ihres Nonnennamens doppelt deutlich. – Eine auch klangtechnisch vorzügliche Aufnahme, deren ungewöhnlich große Dynamik von einer sauberen Preßqualität nutzbar gemacht wird. – Sehr empfehlenswert! U. Sch.



Jazz

Hank Crawford – Hank Crawford's Back

Funky Pigeon; I Can't Stop Loving You; You'll Never Find Another Love Like Mine; Canadian Sunset; Midnight Over Memphis

Hank Crawford (as) mit Rhythmusgruppe, E-Piano, Voices sowie Jeremy Steig (fl); Fred Wesley (tb) und Eric Gale (g); wahrscheinlich 1976 in New York aufgenommen
(Produzent Creed Taylor)

Kudu 63.014

Musikalische Bewertung	5–6
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Alphonse Mouzon – Virtue

Master Funk; Baker's Daughter; Come Into My Life; Nyctophobia; Virtue; Poobli; The Mouzon Drum Suite

Alphonse Mouzon (dm, voc, keyb); Gary Bartz (as, ss); Stu Goldberg (keyb); Welton Gite (eb); aufgenommen November 1976 in Stuttgart
(Produzent Joachim E. Berendt, Toningenieur Christoph Wertz)

MPS 68.130

Musikalische Bewertung	4–6
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Passport – Iguacu

Bahia Do Sol; Aguamarinha; Bird Of Paradise; Sambukada; Iguacu; Praia Leme; Heavy Weight; Guna Guna

Klaus Doldinger (ts, ss, keyb); Kristian Schultze (keyb); Wolfgang Schmid (b); Curt Cress (dm); plus zusätzliche Perkussionisten; aufgenommen in München und Rio de Janeiro, vermutlich 1977

Atlantic 50 341

Musikalische Bewertung	4
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Gleich drei verschiedene Gruppen des elektrischen Jazzrocks mit Saxophonisten im Mittelpunkt. Ich kann es von vornherein sagen: Wenn man keine dieser Platten im Schrank hat, fehlt einem nichts, aber auch gar nichts. Der Soulsaxophonist Hank Crawford bietet von den dreien eigentlich noch die erträglichste Musik: jazziger Disco-Sound. Was er selbst solistisch leistet, ist ärmlich. Erfreulich allerdings die Beiträge von Jeremy Steig auf der Flöte bei „Pidgeon" und „Love" – tatsächlich ein Urmusiker.
Der Alt- und Sopransaxophonist Gary Bartz machte nach seiner Phase mit Miles Davis in der sehr kleinen Besetzung seiner „ntu troop" intensiven akustischen Jazz, nahm einige ganz hervorragende Platten auf, z. B. „Harlem Bush Music" (Milestone). Warum mußte er jetzt mit dem Über-Trommler Alphonse Mouzon spielen? Wahrscheinlich wegen des Geldes! Und natürlich findet sich dann hierzulande sofort jemand, der das schmale Kontingent einer deutschen Plattenfirma der ganzen musikalischen Geschmacklosigkeit eines Mouzon widmet und eine Platte davon produziert. Dann wird dieses Produkt noch hingestellt, als sei es das Größte, was denkbar ist. Neben Mouzon nimmt ein technikfanatischer Keyboardspieler aus dem Umkreis des Musikheiligen von eigenen Gnaden, des Mahavishnu, teil. Mouzon ist auf fast der ganzen Platte mit einem wahren Maschinengewehr-Schlagzeugstil zu hören. Gewiß, es ist verständlich, warum ein so vitaler

Bläser wie Bartz in Versuchung gerät, mit einem so unkommunikabelen Nur-Techniker wie Mouzon zusammenzuspielen – ein starker Schlagzeuger hat immer etwas für sich. Aber der Postbopmusiker Bartz gehört wirklich nicht in die Umgebung des maschinenhaften elektrischen Jazzrocks. Unter Zuhilfenahme von vielen elektrischen Geräten entsteht hier ein unausstehliches Gebräu. Für meinen Geschmack ist diese Platte eine Zumutung. Dabei kann man aus diesem Heidenspektakel noch heraushören, wie atemberaubend Gary Bartz improvisieren kann. „Virtue" ist eine ganz bedauerliche Platte, von „Tugend" kann keine Rede sein.
Klaus Doldinger kam bis heute nie über das Niveau eines mäßigen Tanzmusikers hinaus. Wenn ich Doldinger höre, muß ich an Max Greger und James Last denken. Seine Themen sind durchweg melodisch und harmonisch, substanzloser Humbug von einer lächerlichen Monumentalität und heuchlerischen Großtönerei. Sein Tenorsaxophonstil ist für meine Begriffe dermaßen schwerfällig und massiv, der Ton – noch durch entsprechende Lautsprecher oder auch Multivider potenziert – geht an die Schmerzgrenze. Die vorliegende Platte wird auch durch die Anwesenheit brasilianischer Perkussionisten nicht mehr gerettet. Die beiden letzten der hier besprochenen Produktionen sind symptomatisch dafür, wie fürchterlich es in Deutschland um populäre Musik und das Geschäft damit bestellt ist.
G. B

Herbert Joos – Daybreak

Why; When Were You Born; Leicester Court 1440; Daybreak; Black Trees; Fasten Your Seatbelt

Herbert Joos (p, flh); Thomas Schwarz (oboe); Streichorchester; aufgenommen 1976 in Ludwigsburg
(Produzent Thomas Stöwsand, Toningenieur Carlos Albrecht)

Japo Records 60015 22 DM

Musikalische Bewertung	6–7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8–9
Oberfläche	8

Eberhard Weber – The Following Morning

T. On A White Horse; Moana I; The Following Morning; Moana II

Eberhard Weber (b); Rainer Brüninghaus (p); Streicher und Bläser; aufgenommen August 1976 in Oslo
(Produzent Manfred Eicher, Toningenieur Jan Erik Kongshaug)

ECM 1084 22 DM

Musikalische Bewertung	5–6
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8–9
Oberfläche	8

Jack DeJohnette – Pictures

Picture 1–6

Jack DeJohnette (dr, p, org); John Abercrombie (g); aufgenommen Februar 1976 in Oslo
(Produzent Manfred Eicher, Toningenieur Jan Erik Kongshaug)

ECM 1079 22 DM

Musikalische Bewertung	5
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Arild Andersen – Shimri

Shimri; No Tears; Ways Of Days; Wood Song; Vaggvisa För Hanna; Dedication

Arild Andersen (b); Juhani Aaltonen (ts, ss, fl); Lars Jansson (p); Pal Thowsen (dm); aufgenommen Oktober 1976 in Oslo
(Produzent Manfred Eicher, Toningenieur Jan Erik Kongshaug)

ECM 1082 22 DM

Musikalische Bewertung	5–6
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Edward Vesala –Satu

Satu; Ballade For San; Star Flight; Komba; Together

Edward Vesala (dr); Tomasz Stanko und Palle Mikkelborg (tp, flh); Juhani Aaltonen, Tomasz Szukalski und Knut Riisnaes (ss, ts, fl); Rolf Malm (bcl); Torbjorn Sunde (tb); Terje Rypdal (g); Palle Danielsson (b); aufgenommen Oktober 1976 in Oslo
(Produzent Manfred Eicher, Toningenieur Jan Erik Kongshaug)

ECM 1088 22 DM

Musikalische Bewertung	6
Repertoirewert	5–6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Der ehemalige Karlsruher Amateur Herbert Joos hat sich mit Fleiß und persönlichem Einsatz einen festen Platz unter den avantgardistischen Bläsern des europäischen Jazz erkämpft. Nachdem er bereits früher arrangiert hatte, schrieb Joos jetzt auch den Orchesterhintergrund zu seinen Aufnahmen „with strings" selbst. An besonders „pastoral" gemalten Stellen läßt Joos noch einen Oboisten hervortreten. Die Obeo ist ein Instrument, das der Trompeter besonders mag. Der Grundcharakter der Platte ist lyrisch, Joos hat den Wohlklang seines Flügelhorns immer noch beim Miles Davis der Phase von „Sketches Of Spain" ausgeborgt. Auch die Arrangements klingen zeitweise so, als habe der Bläserspezialist Gil Evans – damals für die Klänge um Miles verantwortlich – einen Versuch mit Streichern unternommen. Die Streichermusik ist durchweg statisch, aber auch nicht zu simpel oder zu flächig. Gerade bei „Leicester" schuf sich Joos eine lebhafte Streicherkulisse, vor der sein Trompetenspiel nicht wie ein leeres Selbstgespräch klingt; im Kernstück von „Born" experimentiert er auf dem Flügelhorn vor einer leicht dissonanten Klangfläche.
Diese Platte ist jedenfalls um einiges besser als Eberhard Webers neuestes Werk mit Streichern, Holzbläsern und Waldhörnern. Sicher gelingen auch ihm reizvolle Klangfarben, doch über die beiden Plattenseiten breitet sich viel Langweile aus. Eberhard Webers eigenwilliges Baßspiel bietet zwar dort, wo es in den langgedehnten Orchesterflächen überhaupt einmal als dominierender Faktor vorkommt, einen reizvollen Kontrast, doch bleibt diese insgesamt als Hintergrundmusik empfindbare (vielleicht von Weber auch so geplante) Klangwelt ganz einfach zu seicht. Weber scheint bewußt eine Platte geschaffen zu haben, auf der wenig „passiert". Ich persönlich halte solche Musik in der Nähe von Terry Riley oder Lamonte Young für ein totgeborenes Kind.
Ähnlich geht es mir bei Jack DeJohnettes neuer Platte: Was da zu hören ist, reicht einfach nicht für zwei Seiten. In sechs Stücken wirken meist DeJohnette am Schlagzeug, am Klavier oder an der Orgel und der Gitarrist John Abercrombie zusammen, manchmal wird Playback eingesetzt. Mir sagt das, was hier an Kommunikation geschieht, einfach nicht viel, ich kann die Begeisterung eines Rezensenten in der „Zeit" hinsichtlich dieser „Pictures" nicht nachvollziehen. Jack DeJohnette ist für mich seit den großen Tagen des Elvin Jones einer der wichtigsten Schlagzeuger; mit den richtigen Musikern kann er in Gruppen einfach hinreißend und gleichzeitig hochmusikalisch trommeln. John Abercrombie ist unter den vielen derzeitigen Gitarristen einer der jazzigsten – ein Mann mit starkem Feeling. Trotzdem ödet mich diese Platte an.
Ich begreife als Musiker auch nicht, warum auf Arild Andersens Album „Shimri" vier begabte junge Leute fast zwei ganze Plattenseiten verstreichen lassen, indem sie in ziemlich eintönigen Balladen bedeutungsschwangere Musik mimen. Erst bei „Dedication" rappeln sich die vier Spieler zu etwas spannenderer Interaktion auf. Dann ist es aber schon zu spät. Im einzelnen sind diese Stücke alle glatt und gefällig gespielt; allerdings muß man auch in den Kompositionen jegliche Besonderheit und jeglichen Biß vermissen. Warum nutzt ein Mann wie Arild Andersen, der sicher bereits viele Lorbeeren geerntet hat, seine erste eigene Platte lediglich zur Demonstration von Routine?
Von den Besetzungen her, die Edward Vesala auf den verschiedenen Stücken seiner Platte „Satu" zusammenstellt, und zwar Blech- und Holzbläser bis zum Format einer großen Combo, erscheint die Sache äußerst reizvoll. Was könnte man mit einer solchen Gruppe alles machen! Im späten Cooljazz und auch im Hardbop gab es solche Gruppen; ich denke hier an einige Besetzungen von Gerry Mulligan, Benny Golson, Art Farmer oder von Oscar Pettiford. Wenn man sich dazu noch die Errungenschaften des Free Jazz und die neue Emotionalität hinzudenkt – was könnte das eine Musik ergeben! Es soll nicht gefordert werden, daß sich irgendein Musiker einer bestimmten Tradition – und sei sie nur ganz vage als die „Jazztradition" zu bezeichnen – verpflichtet fühlen sollte. Aber die Chancen, die eine derartige Gruppe bietet, werden hier doch großenteils vertan. Lichtblicke sind lediglich „Ballade" hinsichtlich der Solistik und „Star Flight" hinsichtlich der Komposition. Trotzdem ist Vesalas „Satu" neben Joosens „Daybreak" in diesem neuen ECM-Japo-Paket noch die interessanteste Platte. G. B.

Enrico Rava – The Plot

Tribe; On The Red Side Of The Street; Amici; Dr. Ra And Mr. Va; Foto Di Famiglia; The Plot

Enrico Rava (tp); John Abercrombie (g); Palle Danielsson (b); Jon Christensen (dm); aufgenommen August 1976 in Oslo
(Produzent Manfred Eicher, Toningenieur Jan Erik Kongshaug)

ECM 1078

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

OM – Rautionaha

For Ursi; Stephanie; Song For My Lady; Rautionaha

Urs Leimgruber (ts, ss, bcl); Christy Doran (g); Bobby Burri (b); Fredy Studer (dm); aufgenommen Dezember 1976 in Ludwigsburg
(Produzent Thomas Stöwsand, Toningenieur Martin Wieland)

Japo 60016 22 DM

Musikalische Bewertung	7–8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Egberto Gismonti – Danca Das Cabecas

Quatro Mundo; Danca Das Cabecas; Aguas Luminosas; Celebraçao De Nupcias; Porta Encantada; Quatro Mundo II; Tango; Bambuzal; Fe Cega Faca Amolada; Danca Solitaria

Egberto Gismonti (g, p, fl, voc); Nana Vasconcelos (perc, berimbau, corpo, voc); aufgenommen November 1976 in Oslo
(Produzent Manfred Eicher, Toningenieur Jan Erik Kongshaug)

ECM 1089

Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Die internationale Gruppe – eine europäisch-amerikanische Formation – des in den USA lebenden italienischen Trompeters Enrico Rava scheint tatsächlich keine Eintagsfliege gewesen zu sein. Sie ist mit ihrer skandinavischen Rhythmusgruppe zeitweise auch in Konzerten aufgetreten und legte jetzt immerhin bereits das zweite ECM-Album vor. Rava hat als Trompeter (außer einiger Raffinesse und viel Lyrik) all das Feuer, das man von einem Südländer erwarten kann, Jon Christensen am Schlagzeug und Palle Danielsson am Baß – sie machen der Bezeichnung „kühle Nordländer" keine Ehre – bleiben den intensiv drivenden Interaktionen Ravas mit dem amerikanischen Gitarristen John Abercrombie den notwendigen Dampf nicht schuldig, „Tribe" ist dafür ein gutes Beispiel. Aber auch besinnlichere Töne, wie etwa bei „Street", werden auf dieser Platte angeschlagen.
Die erste Platte, die ich von der Schweizer Gruppe „OM" hörte, war „Kirikuki". Sie hat mich damals nicht überzeugt. Zwar war mir klar, daß hier ver-

sierte junge Musiker am Werk waren, doch erschien mir dieses Album etwas zerfahren und unabgerundet. Nicht zuletzt dank guter Konzeptionierung und tragfähiger Themenkompositionen sind diese Mängel auf „Rautionaha" behoben. „OM" musizieren hier sehr interaktiv, das Schlagzeug und der Baß sorgen für intensive Rhythmik, sehr perkussiv und spritzig. Christy Doran überzeugt mich auf der Gitarre. Er scheint mir einer der besten Leute der europäischen Szene zu sein. Ich würde ihn jederzeit dem von gewissen Kritikern übertrieben aufgebauten Belgier Philippe Cathérine vorziehen. Doran verliert auch bei hohen Tempi nicht die Klarheit der Phrasierung und die Logik seiner Linien. Der Bläser Urs Leimgruber ist auf dem Sopransaxophon besonders stark, aber auch auf dem Tenor gefällt mir sein Spiel besser als auf der Baßklarinette.
Die letzte der hier besprochenen drei Platten aus den neueren Produktionsaktivitäten der Firma ECM-Japo ist ganz auf der lyrischen Seite angelagert, obwohl auch hier streckenweise rhythmisch intensiv musiziert wird. Dieses Album enthält eigentlich Musik für Liebhaber, doch ist ja lateinamerikanische Saitenmusik – unter anderem durch die Platten und Konzerte von Baden Powell – hierzulande nicht ganz unpopulär. Mir persönlich bleibt solche Musik etwas zu folkloristisch. Egberto Gismonti hat schon vor Jahren einmal bei MPS ein eigenes Album herausgebracht. Die vorliegende Platte ist im Vergleich zu der damaligen Produktion lockerer gespielt und insgesamt von mehr Spontaneität gekennzeichnet. Sicher hat die Mitwirkung des Perkussionisten Nana Vasconcelos hierzu beigetragen, letzten Endes auch der sichere musikalische Instinkt des Produzenten. Wie gesagt: Mir ist eine etwas fleischigere Sache lieber. Trotzdem eine schöne Platte. G. B.

a)
Ken McIntyre – Hindsight

Bootsie; Lush Life; Mercedes; Body And Soul; Airebil; Naima; 'Round About Midnight; Sunnymoon For Two

Ken McIntyre (as, fl, ob, fag, bcl); Kenny Drew (p); Bo Stief (B); Alex Riel (dm); aufgenommen in Kopenhagen 1974
(Produzent Nils Winther, Toningenieur Freddy Hansson)

SteepleChase Records SCS-1014 22 DM

b)
Ken McIntyre – Open Horizon

Sister Precious; Don't I; Daybreak; Puunti; Open Horizon; Jawne; Sendai; Bee Pod

Ken McIntyre (as, fl, ob, fag, bcl); Kenny Drew (p); Buster Williams (b); Andrei Strobert (dm); aufgenommen 1975 in New York
(Produzent Nils Winther, Toningenieur Elvin Campbell)

SteepleChase Records SCS-1049 22 DM

c)
Ken Mylntyre – Home

Undulation; Cousin Elma; Charlotte; Amy; Sea Train; Home; Kheil; Jamaican Sunset; Corner Time; Peas 'n' Rice

Ken McIntyre (as, fl, ob, fag, bcl); Jaki Byard (p); Reggie Workman (b); Andrei Strobert (dm); aufgenommen in den USA 1975
(Produzent Nils Winther, Toningenieur Randy Adler)

SteepleChase Records SCS-1039 22 DM

	a)	b)	c)
Musikalische Bewertung	8–9	8	8–9
Repertoirewert	8	7	7
Aufnahme-, Klangqualität	8	8	8
Oberfläche	8	8	8

Ein Neuling ist Ken McIntyre eigentlich nicht auf der internationalen Jazzszene. Nach gründlichen Studien, die er mit einem Magistergrad abschloß, arbeitete er bereits Ende der fünfziger Jahre mit eigenen Gruppen in Boston, 1960 ging er nach New York, wo er mit dem Avantgardisten Eric Dolphy die Platte „Looking Ahead" – ein programmatischer Titel – aufnahm. Daß McIntyre gerade mit Dolphy hervortrat, ist insofern verwunderlich, als die beiden nicht nur in Stil und Vorstellungen einiges gemeinsam haben, sondern sowohl McIntyre als auch Dolphy Multiinstrumentalisten in denselben Fächern sind: Beide spielen in erster Linie Altsaxophon, Flöte und Baßklarinette. McIntyre hat außerdem noch die Oboe und das Fagott in seinem Instrumentarium. Während Dolphy als Avantgardist zu Weltruhm kam, aber bald starb, nahm Ken noch einige Platten auf – 1962 und 63 unter eigenem Namen, 1964 mit dem Septett von Bill Dixon, einem Trompeter der New Yorker Avantgarde, der ihn auch in den Kreis der Jazz Composers Guild einführte. Dann wurde es ruhig um den jungen Avantgardisten. Seit 1969 ist der schwarze Musiker Universitätsprofessor für Musik und Tanz, nachdem er bereits zwei Jahre zuvor seine Lehrtätigkeit aufgenommen hatte. Erst 1974 machte Ken McIntyre unter dem Titel „Hindsight" für die dänische Firma SteepleChase wieder eine Platte. Der Vergleich mit Dolphy wurde schon angedeutet: Wie er gehört McIntyre zu jenen Musikern des Free Jazz, die ein besonders Interesse an Klangfarben haben. Neben ihm wären hier u. a. noch die geistig verwandten Holzbläser Sonny Simmons, Prince Lasha, in gewissem Sinne auch Ornette Coleman, vor allem aber der etwas jüngere Anthony Braxton zu nennen. Gerade zwischen Braxton und McIntyre bestehen gewisse Verbindungen, vor allem hinsichtlich ihrer umfangreichen Kompositionstätigkeit. Von all diesen Musikern scheint mir McIntyre – vielleicht zusammen mit dem in dieser Hinsicht oft verkannten Eric Dolphy – im Rahmen der Tradition, beispielsweise der Fähigkeit, sich in Kadenzen, wie sie den Bebop beherrschten, zu bewegen, der bestgeschulte Mann zu sein. Wenn er auf „Hindsight" u.a. „Body And Soul" oder die noch kompliziertere Monk-Ballade „'Round About Midnight" interpretiert, dann beherrscht er sein Material völlig. Da sich der Multiinstrumentalist hier sehr erfolgreich mit konventionellen Themen auseinandersetzt, gab ich die hohe Bewertung. So sollen jedoch die übrigen hervorragenden Leistungen nicht herabgesetzt werden, im Gegenteil: Die Kompositionen dieses Mannes sind besonders zu beachten und zu würdigen. Der tiefschwarze Amerikaner wurde zwar in Boston geboren, seine Vorfahren stammen jedoch aus der Karibik. Und der hochperkussiven und intensiv rhythmischen Musik der mittelamerikanischen Inselwelt gilt McIntyres besondere Vorliebe. Seine an sich avantgardistischen Stücke gewinnen einen ungewöhnlichen Charme, eine humorvolle Leichtigkeit durch die Verwendung ungerader Metren, eigenwilliger Akzente und selbstersonnener Bauformen. Aber auch der Blues kommt bei McIntyre nicht zu kurz; zum Beispiel „Amy" auf dem Album „Home" verwendet diese Form. Offenbar hat McIntyre mit dem ansonsten unbekannten Andrei Strobert den idealen Schlagzeuger gefunden. Auch das Zusammentreffen mit dem Klavierindividualisten Jaki Byard – man kann ihn sogar einen Exzentriker nennen, und das ist eigentlich auch Ken Mylntyre – gibt „Home" eine besondere Qualität, während mir bei „Open Horizon" das wuchtige Begleitspiel des Bassisten Buster Williams besonders imponiert. Auf der Flöte spielt Ken sowohl lyrisch als auch heiter, die Baßklarinette, die er ähnlich wie sein früherer Gefährte Dolphy schnurren läßt, ergibt in seiner Hand (wie etwa bei Braxton) eine kontrastierende Farbe. Auf der Oboe und dem Fagott musiziert McIntyre zwar noch kompetent, doch man merkt, wie er mit dem äußerst schwierigen Ansatz zu kämpfen hat und deshalb in seinem musikalischen Ausdruck eingeengt ist. Am besten gefällt mir McIntyre auf dem Altsaxophon. Hier hat er einen klaren, bissigen, fast frechen Ton, der in Balladen plötzlich gedämpft werden kann, um einen introvertiert-lyrischen Ausdruck anzunehmen, zum Beispiel bei „Midnight". Überhaupt ist McIntyres Musik auf diesem Instrument besonders kontrastreich und dabei doch aus einem Guß. Am stärksten fällt seine sehr perkussive Phrasierungsart auf: Auch schnelle Läufe werden durchweg mit angedeutetem Staccato intoniert, gelegentliche Tonwiederholungen steigern noch die intensive Rhythmik. Ken McIntyre ist ein entschiedener Vertreter des nicht-elektrischen Jazz. Die breite theoretische und ethnische Bildung hat in seine Kompositionen Eingang gefunden. Er trägt sie – selbst auf seinen schwächeren Instrumenten – mit enormer technischer Perfektion und ohne unnötigen Firlefanz vor. Besonders auf dem Altsaxophon ist McIntyre ein wahrhaft mitreißender Improvisator, ohne irgend etwas von seiner Modernität preiszugeben. All seine Begleiter auf diesen drei Platten spielen ideal, die Musik der verschiedenen akustischen Quartette wurde einwandfrei stereophonisch aufgenommen. Ergo: Hier haben wir drei wunderbare Jazz-Schallplatten. G. B.

The Tremble Kids Play Satchmo Tunes

St. Louis Blues; Sweethearts On Parade; Two Deuces; China Town; Struttin' With Some Barbecue; That's When I'll Come Back To You; Muskrat Ramble; Savoy Blues; I Can't Give You Anything But Love

Oscar Klein (tp); Raymond Droz (tb); Werner Keller (cl); Henri Chaix (p); Peter Schmidli (g); Isla Eckinger (b); Stuff Combe (dm)

Intercord INT 160051 22 DM

Musikalische Bewertung	8/7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Zu ihrer neuen Platte haben sich die vielgelobten Tremble Kids von alten und berühmten Nummern des Armstrong-Repertoires inspirieren lassen. Die historischen Hot-Five- und Hot-Seven-Arrangements werden nicht kopiert, liefern aber gewisse Anleihen, so daß die Bezugsfäden stets erkennbar bleiben. Im Rhythmus fehlt diesmal die strahlende Ebullienz von Charly Antolini, dem Stuff Combe trotz aller Festigkeit und Sicherheit doch nicht so ganz die Schlagzeugstöcke reichen kann. Dafür aber gibt es eine Fülle famoser Soli von Oscar Klein, Werner Keller und insbesondere von Raymond Droz, der eine prächtige Mainstream-Posaune à la Carl Fontana vorführt. Isla Eckingers sehniger Baß wird neuerdings von lautem Mitgesang des Schweizers begleitet – solange daraus keine Manie wie bei Major Holley entsteht, klingt das recht lustig und aufgeräumt. Ein paar Knacker auf „Muskrat Ramble" und ein kleiner Nadelübersprung auf „Savoy Blues", ansonsten gewohnt gute Intercord-Qualität. Verwechslungen bei der Titelangabe, wie sie Dr. Schulz-Köhn festgestellt haben will, sind mir nicht aufgefallen. Allerdings fehlt in meiner Armstrong-Sammlung die Hot-Seven-Einspielung „That's When I'll Come Back To You", so daß ich diese Nummer nicht einwandfrei identifizieren konnte. Scha.

Hubert Laws – The San Francisco Concert

Modadji; Feel Like Making Love; Farandole; Scheherazade

Hubert Laws (fl); Bob James (keyboards, arr); Glen Deardorff (g); Harvey Mason (dr); Gary King (b); strings; brass-section; aufgenommen Oktober 1975
(Produzent Creed Taylor, Toningenieur Rudy Van Gelder)

CTI 63.016 22 DM

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Lalo Schifrin – Towering Toccata

Towering Toccata; Frances' Theme; Macumba; Eagles In Love; Theme From King Kong; Most Wanted Theme; Midnight Woman; Roller Coaster

Lalo Schifrin (keyboards, arr, ld); Joe Farrell, Jeremy Steig (fl); John Blair (sitar); Eric Gale, John Tropea (g); Anthony Jackson, Will Lee (b); Steve Gadd (dr); strings; brass- and reed-section; aufgenommen Oktober und Dezember 1976
(Produzent Creed Taylor, Toningenieur Rudy Van Gelder)

CTI 63.018 22 DM

Musikalische Bewertung	4
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

HiFi-Stereophonie Test ’77/78

Einführungen und Gesamtredaktion Dipl.-Phys. Karl Breh

Mit Test ’77/78 geben wir Ihnen in geschlossener Darstellung einen Qualitätsüberblick über eine große Anzahl der am Markt angebotenen HiFi-Bausteine.

Vor jeder Testgruppe finden Sie einen allgemeinverständlichen Einführungstext, der den neuesten technischen Stand berücksichtigt. Diese Einführungen geben einen Überblick über Aufgaben, Funktionsweise und Qualitätskriterien der jeweiligen Geräteart.

Entwicklungstendenzen werden aufgezeigt und, wo für das Verständnis der Testberichte erforderlich, Meßmethoden und deren Problematik erläutert.

Die in dieser Publikation zusammengefaßten Testberichte wurden für die Zeitschrift HiFi-Stereophonie erstellt.

Der Verlag G. Braun verfügt über ein mit besten Meßgeräten ausgerüstetes eigenes Laboratorium.

Im Testlabor werden alle Messungen von qualifizierten Mitarbeitern durchgeführt.

HiFi-Stereophonie Test ’77/78 versetzt Sie in die Lage, sich Ihr eigenes Urteil zu bilden und Fehleinkäufe zu vermeiden.

DM 22,– + Porto

Bestellen Sie jetzt bei Ihrem Fachhändler.



Verlag G. Braun

Postfach 1709, 7500 Karlsruhe 1

Lalo Schifrin – Blues For Johann Sebastian

Old Laces; The Wig; The Blues For Johann Sebastian; Renaissance; Beneath A Weeping Willow Shade; Versailles Promenade; Troubador; Marquis De Sade; Aria; Bossa Antique

Lalo Schifrin (p, harpsichord, ld); Ernie Royal, Clark Terry, Snooky Young (tp); Urbie Green, Jay Jay Johnson, Kai Winding (tb); Jerome Richardson (sax, fl); Richard Davis (b); Grady Tate (dr) u. a.; aufgenommen 1966
(Produzent Creed Taylor)

Verve 2332 089	22 DM
Musikalische Bewertung	10
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

The Fantastic Sound Of Gian Piero Reverberi And His Orchestra

Improvviso Fantasia op. 66; Cat Casanova; Timer; Soana; Roller; Penny; O Sole Mio; Adagio Cantabile op. 13; Album

Gian Piero Reverberi (p, arr, ld) And His Orchestra
(Produzent Gian Piero Reverberi)

Teldec 6.22630	22 DM
Musikalische Bewertung	5–6
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	6

Ein neuer Drall im Jazzleben: die verstärkte Anleihe bei der Klassik. Das bahnt sich ja schon seit einiger Zeit an: es sei nur auf Hubert Laws' „Afro Classic" von 1970 und „The Rite Of Spring" von 1971 sowie auf Jim Halls „Concierto De Aranjuez" von 1975 als wichtige Stationen hingewiesen. Nun hat Hubert Laws – wieder zusammen mit dem Arrangeur Bob James – in einem Konzert Ende 1975 in San Francisco die Farandole aus der zweiten L'Arlesienne-Suite von George Bizet und die Scheherazade von Rimskij-Korsakow eingespielt. Das Rezept ist nicht unbekannt: Die süffigsten Themen aus dem Original werden in Kompaktform in ein Rock-Jazz-Gewand gesteckt, mittels eines Bigband-Arrangements herausgeputzt und durch Soli wieder in Richtung Jazz hin „befreit". Frage: Geschieht hier mehr als eine weitere Vermarktung in der „Play Bach"-Nachfolge, die letztlich nur die Verachtung der strengen Fachleute beider Richtungen (E und U) hervorruft? Nun, über die Puristen sowohl des Jazz wie der Klassik ist die Zeit zu Recht etwas hinweggegangen; vom „Pluralismus" aller Stile, dem gleichberechtigten Nebeneinander, dem wechselseitigen Verschmelzen und Anregen, haben alle Musikarten mehr profitiert als darunter Schaden gelitten. Was hier vorliegt, ist zwar nicht übermäßig kreativ, aber immerhin konsumentenfreundlich: Hörhilfe, Brückenschlag, Bereicherung des Pop-Jazz auf der Ebene des intelligenten Spiels. Warum nicht?
Ähnlich fängt auch Lalo Schifrins neue Platte „Towering Toccata" an, aber dann – o weh. Daß man die Bearbeitung einer Bachschen Toccata zusammen mit der Filmmusik zur Affen-Schnulze „King Kong" auf eine Platte bringt, zeigt, daß der Pluralismus in bedenkenloses Kommerztum umschlagen kann. Schifrins Filmmusiken arbeiten mit geläufigen Funkklischees, was für die Machart der betroffenen Streifen sicher ausreichend ist (wenn nicht sogar niveau-verbessernd). Für die Plattensammlung jedoch, außerhalb des Diskotheken- und Partygebrauchs, sind sie entbehrlich. Mit feuchtem, getrübtem Blick sieht einen der Komponist von der Plattenhülle her an, was vermuten läßt, daß er die Höhenluft des Hollywood-Ruhmes nicht unbeschadet überstanden hat. Da erinnert man sich gern der Tat, mit der Schifrin anno 1966 als Arrangeur berühmt wurde (bekannt wurde er als Pianist bei Dizzy Gillespie): der Marquis-De-Sade-Platte mit dem umständlichen Titel „The Dissection And Reconstruction Of Music From The Past As Performed By The Inmates Of Lalo Schifrin's Demented Ensemble As A Tribute To The Memory Of The Marquis De Sade", die erfreulicherweise bei der englischen Verve/DG in Neuauflage unter dem Titel „Blues For Johann Sebastian" wieder erschienen ist. Schifrin schuf damals eines der geschmackvollsten, treffsichersten, feinfühligsten, aber auch swingendsten Beispiele für Barock-Jazz. Inzwischen sind viele Noten den Musikstrom hinuntergeflossen, aber der Witz und die Frische dieser Musik schlagen immer noch durch. Der klangliche Aufwand wirkt heute freilich bieder; man merkt, wie sehr sich der Hörer schon an die elektronische Welt der Synthesizer, der verstärkten und manipulierten Instrumente gewöhnt hat, so daß das Wiederauftauchen einer akustischen Platte fast etwas Archaisches hat.
Zur Abrundung zeigt der italienische Pianist, Komponist (und Auch-Sänger, aber nicht auf dieser Platte) Gian Piero Reverberi auf „The Fantastic Sound Of Gian Piero Reverberi", daß auch auf dem Gebiet der angepopten Unterhaltungsmusik aus dem Reservoir der Klassik Honig gesaugt wird bzw. „die Werke großer Meister einem breiten Publikum nähergebracht werden". Es sind Chopins „Fantasie op. 66" und Beethovens „Adagio Cantabile op. 13", das erste vorwiegend mit Piano und unterlegtem Rockbeat, das zweite mit Streichern und Chor, beide jedoch letztlich im Bereich der Kaufhausberieselung angesiedelt. Die italienische Produktion hat sich bemüht, aus dieser Platte ein Musterbeispiel moderner Arrangier- und Aufnahmetechnik zu machen. Der Titel „Cat Casanova" hat in dieser Hinsicht am meisten internationalen Pfiff. Leider hatte das Rezensionsexemplar einen Oberflächenschaden auf dem ersten Titel, der aber vermutlich durch einen Saphirkratzer entstanden ist. Li.

Lennie Tristano – That's Jazz

Line Up; Requiem; Turkish Mambo; East Thirty-Second; These Foolish Things; You Go To My Head; If I Had You; Ghost Of A Chance; All The Things You Are

Lennie Tristano (solo-p) oder mit Peter Ind (b) und Jeff Morton (dm) bei „Line Up" bis „Second"; Lennie Tristano (p); Lee Konitz (as); Gene Ramey (b); Art Taylor (dm) auf den übrigen Stücken; aufgenommen April 1955 in New York
(Produzenten Nesuhi Ertegun, Claude Nobs [re-issue])

Atlantic ATL 50 245	
Musikalische Bewertung	9/7
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	7/5–6
Oberfläche	8

Lee Konitz & Warne Marsh – That's Jazz

Topsy; There Will Never Be Another You; I Can't Get Started; Donna Lee; Two Not One; Don't Squawk; Ronnie's Line; Background Music

Lee Konitz (as); Warne Marsh (ts); Sal Mosca bzw. Ronnie Ball (p); Billy Bauer (g); Oscar Pettiford (b); Kenny Clarke (dm); aufgenommen Juni 1955 in New York
(Produzenten Nesuhi Ertegun, Claude Nobs [re-issue])

Atlantic ATL 50 298	
Musikalische Bewertung	8–9
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Mit den beiden vorliegenden Alben hat die Firma Atlantic in ihrer Serie „That's Jazz" (die nicht lauter solche exklusiven Stücke enthält) zwei wahre Raritäten wiederveröffentlicht. Die Aufnahmen von Lennie Tristano kannte ich von der Sammlung eines älteren Musikers her, erhältlich waren sie jahrelang nicht; die Aufnahmen von Konitz mit Marsh waren früher auf Atlantic 1217 in Europa lieferbar. – Tristano, ein blinder weißer Pianist aus Chicago, war in der frühen Phase des modernen Jazz einer der kreativsten Musiker. Man hat ihn als den eigentlichen Vater des Cool-Jazz bezeichnet. Da mag etwas Wahres dran sein, denn er hatte eine eigene Musikschule mit Theorie- und Improvisationskursen, in der übrigens selbst Charlie Parker kurze Zeit Unterricht nahm. Andererseits gehörte Tristano zu den ganz wenigen weißen Musikern, die im inneren Zirkel des Bebop wirklich eine Rolle spielten. Die schwarzen Bop-Innovatoren erkannten Tristanos Beiträge an. Die Ideen des Pianisten waren zunächst einmal die starke Betonung einer hochentwickelten, sich fast verselbständigenden Linearität, damit im Zusammenhang bei der Harmonik eine Öffnung der Akkorde, in denen bis dahin Prime, Terz und Quinte weitaus wichtiger gewesen waren, hin zur Chromatik. Das brachte Tristano von Laien den Vorwurf ein, seine Musik sei mißtönend. Zum anderen favorisierte der blinde Musiker als Instrumentalist eine Block-Akkorde-Technik, die man heute in ausgefeilterer Form noch bei Bill Evans hören kann und an die sich sogar in gewissem Sinn Keith Jarrett manchmal anlehnt. Und schließlich trat Tristano schon 1949 (außer als Komponist komplizierter Themen) mit themalosen Gruppen-Interaktionen hervor: wenn man will mit „Free Jazz". Auf der ersten Seite (mit Ausnahme des letzten Titels „Foolish Things") kann man Tristano dominierend ohne Bläser hören. „Requiem" ist ein Tribut an seinen damals gerade verstorbenen Freund Charlie Parker, das bewegendste Bird-Memorial, das ich kenne! Das Stück ist ein langsamer Blues, der an Parkers Stil anklingt, mit einem geradezu genial durchdachten und ausgewogenen Prelude. In einer Einzelbewertung wäre diesem Stück unbedingt die höchste Punktekategorie zu geben. „Line" und „East" sind endlose, rasante Linien, die der Pianist per Playback über einen sozusagen vorgefertigten Rhythmus von Baß und Schlagzeug aufnimmt. Barry Ulanov meint im Original-Hüllentext, daß solche Musik vorläufig nur in diesem Verfahren aufzunehmen sei. Nun, heute spielen Musiker wie der erwähnte Jarrett oder Steve Kuhn dasselbe Konzept bei schnellen Tempi in der Kommunikation mit den Improvisatoren ihrer Gruppe. Diesen Stücken sowie dem „Turkish Mambo" (keine Tanzmusik, lediglich eine Widmung an den türkischen Produzenten Ertegun) gelten die neun Punkte. Die Aufnahmen mit Konitz sind live in einem Club gemacht. Tristano musiziert hier recht konziliant, gängige Standards werden – zwar nicht einmalig gut, aber mit unverkennbar eigenem Akzent – interpretiert. Diese Stücke sind historisch interessanter als musikalisch.
Zukunftsmusik, die inzwischen zwar nicht allgemeiner Stil, aber doch wirklich geworden ist, stellte (neben den Tristano-Playbacks) die ganze Platte von Konitz und Marsh dar. Ich höre eine Fortführung und Abwandlung dieses Konzeptes in den Kompositionen Ornette Colemans, in einigen typischen Aufnahmen Eric Dolphys oder in der heutigen Musik des schwarzen Komponisten und Saxophonisten Anthony Braxton. Mit Konitz ist hier der künstlerisch vielleicht erfolgreichste Vertreter linearer Komplexität in den Improvisationen seit Parker am Werk. Unter den Tristano-Adepten dieser Aufnahmesitzung ist Konitz der Meisterschüler. Bei aller Abstraktheit in der chromatischen Auslegung der relativ einfachen Schlagerharmonien dieser Standards verliert Konitz in seinen Linien nie den Zusammenhang, wie es bei dem Tenoristen Marsh vorkommt. Als spannendste Aufnahmen – außerdem von höchstem dokumentarischem Wert – würde ich auf der Konitz-Marsh-Platte „Donna Lee" von Charlie Parker und „Two Not One" von Tristano, zwei schnelle Stücke, bezeichnen; Pettiford und Clarke bilden dazu die ideale Rhythmusgruppe. Parker und Tristano, das sind die Kronzeugen, die Lee Konitz in seiner Musik noch heute, da er in der neuen Avantgarde wieder jung und wichtig geworden ist, immer wieder zitiert. Warne Marsh und der Rest der Musiker dieser Platte (außer Pettiford und Clarke) zeigten sich in der Zwischenzeit nicht als fähig, dieser Ahnenschaft gerecht zu werden, aus dem Cool-Konzept der fünfziger Jahre Neues zu entwickeln. Ihre heutigen Aktivitäten sind keinen Schritt vom alten Cool-Jazz weg angelagert. Tristano selbst, der von vielen Musikern jener Epoche wegen seiner Schulmeisterhaftigkeit persönlich abgelehnt worden sein soll, lebt noch. Als Kopf der Bewegung und weitgehend als persönlicher Schöpfer, um nicht zu sagen Erfinder, dieser Musik kann er auf ihr beharren. Im Gegenteil: Der Jazz ist leider arm an solchen gleichzeitig schöpferischen und beharrlichen Künstlern. Für ihn gilt, was ein anderer Musiker – der Klavierspieler Dick Katz – über Parker sagte, in gleichem Maß: „Er spielte nie, um irgend jemanden zu beeindrucken, was bedeutet, daß er tatsächlich ein Künstler war." G. B.

Steve Kuhn And Extasy – Motility

The Rain Forest; Oceans In The Sky; Catherine; Bittersweet Passages; Deep Tango; Motility/The Child Is Gone; A Dance For One; Places I've Never Been

Steve Kuhn (p); Steve Slagle (ss, as, fl); Harvie Swartz (b); Michael Smith (dm); aufgenommen Januar 1977 in Ludwigsburg
(Produzent Manfred Eicher, Toningenieur Martin Wieland)

ECM 1094

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

The Gary Burton Quartet With Eberhard Weber – Passengers

Sea Journey; Nacada; The Whopper; B & G (Midwestern Night Dreams); Yellow Fields; Claude And Betty

Gary Burton (vib); Pat Metheny (g); Steve Swallow (b-g); Dan Gottlieb (dm); Eberhard Weber (b); aufgenommen November 1976 in Oslo
(Produzent Manfred Eicher, Toningenieur Jan Erik Kongshaug)

ECM 1092

Musikalische Bewertung	7–8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Der neununddreißigjährige Steve Kuhn galt vor etwa fünfzehn Jahren einmal als vielversprechender Newcomer. Er war der erste Pianist in der ersten beständigen Formation des jungen John Coltrane gewesen, später war er mit einem hochmusikalischen Quartett des Flügelhornspielers Art Farmer zu hören. Auf dem damals eminent wichtigen Label „Impulse" kam eine Platte heraus, die Kuhn in einem kammermusikalischen Rahmen vorstellte; der Komponist und Arrangeur dieser Suite war der früh verstorbene Gary McFarland. Seine Vielseitigkeit bewies Kuhn bei Plattenaufnahmen u. a. mit den Veteranen Pee Wee Russell und Henry Red Allen oder dem Cool-Saxophonisten Lee Konitz. Dann wurde es – zum Teil aufgrund eines längeren Europaaufenthaltes – um den Klavierspieler aus Brooklyn auf der großen Szene wieder ruhig, viel zu ruhig. Von Musikern zwar sehr geschätzt, blieb Steve Kuhn doch der große Erfolg versagt. Glücklicherweise hat ECM bereits vor diesem neuen Album zwei bemerkenswerte Kuhn-Platten realisiert. Seither gewinnt der Individualist mehr und mehr Kontur auch als Themenkomponist; sechs Titel der Platte stammen von ihm. Sie entsprechen dem lyrischen Grundcharakter seiner Musik. Außerdem machen sie zusammen mit der Fähigkeit Kuhns, in einer Gruppe ideal zu interagieren, um so deutlicher, wie unterbewertet dieser Musiker ist. Steve Kuhn ist einer der „pianistischsten" Klavierspieler im derzeitigen Jazz, sagen wir es ruhig mit großen Worten: Er ist ein Virtuose. Daß er aber seine phantastische Technik nicht penetrant in den Vordergrund stellt, daß er sich von ihr nicht zu hohlem Geklimper verleiten läßt, ist seine größte Stärke. Geschmack, Sensibilität, der Gestus der Melancholie und überragende Musikalität zeichnen ihn und diese Platte aus. Vor allem in dem Saxophonisten und Flötisten Steve Slagle hat er einen kongenialen Partner: Auf „Catherine" erweist sich der junge Bläser als einer der wenigen bemerkenswerten neuen Altsaxophonisten im internationalen Jazz, ein Mann, der zwar an der Cooltradition geschult ist, sie aber mit überzeugender Expressivität auch in gedämpfter Tongebung übertrifft. Die Gruppe verschließt sich nicht der neueren Rhythmik des Jazz; es wäre jedoch falsch, diese Musik einfach als Jazz-Rock zu kategorisieren. Neben dem erwähnten Stück beeindrucken mich vor allem die ausdrucksstarke Ballade „The Rain Forest" und die schnelleren Stücke „Passages", „Motilitiy" und „Places". Dieses Album ist – wahrscheinlich, weil hier nicht elektrisch musiziert wird – wunderbar klar aufgenommen, musikalisch hat es keine erkennbaren Schwächen, ist also unbedingt zu empfehlen.
Weniger begeistert bin ich von Gary Burtons neuem Album „Passengers". Man muß dem Vibraphonisten hohes Können zugestehen; trotz der unvergleichlichen Pionierleistung von Milt Jackson während der letzten Jahrzehnte auf diesem Perkussionsinstrument hat Burton den Horizont des nicht ganz unbegrenzten Vibraphons erweitert. Leider geriet der empfindsam spielende Amerikaner bei seiner Musik – für meinen Geschmack – allzuoft in die Nähe von jazzmusikalischem Kunstgewerbe. Oft tingelt seine Musik nett und lieb – aber ohne Biß und Saft – vor sich hin. Das ist allerdings auf der vorliegenden Platte nicht der Fall. Der junge Gitarrist Pat Metheny liefert Solobeiträge, die aufhorchen lassen. Außerdem steht hier der Stuttgarter Bassist Eberhard Weber solistisch im Vordergrund; als zusätzliche Solostimme fügt sich sein Instrument gut in den Rahmen von Burtons Quartett. Allerdings glaube ich, daß Weber in einer etwas erdigeren – und letztlich „jazzigeren" – Musik, wie er sie früher mit vielen Gruppen machte (z. B. als MPS-Hausbassist), besser aufgehoben wäre. Aber seine eigenen Produkte sind ja eher noch weicher als Burtons Musik. „Passengers" enthält das Spektrum des konzertanten Kammerjazz einer kleinen Gruppe von der interaktiv gespielten Ballade bis zum gedämpft pulsierenden schnellen Swing, aber schon beim ersten Anhören hat man den Eindruck, daß sich hier bei weitem nicht so viel ereignet wie in Steve Kuhns Gruppe. Andererseits kann man von Burton keine tatsächlich schlechte Platte erwarten. G. B.

Erroll Garner Plays Gershwin & Kern

Strike Up The Band; Love Walked In; I Got Rhythm; Someone To Watch Over Me; A Foggy Day; Lovely To Look At; Can't Help Loving That Man; Only Make Believe; Ol' Man River; Dearly Beloved; A Fine Romance

Erroll Garner (p); Eddie Calhoun (b); Kelly Martin (dm)
(Produzent Martha Glaser; Toningenieur Robert Simpson)

MPS 68 126 22 DM

Musikalische Bewertung	5
Repertoirewert	1
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Leider nur eine Durchschnittsplatte des populären Pianisten, mit ein paar hübschen Einfällen, aber doppelt so viel Klischee und Leerlauf. Die Ostinati der linken Hand wirken nicht mehr originell, sondern monoton, das heftige Tremolieren („Can't Help Loving That Man") geht in Zickigkeit über, und die berühmten Introduktionen haben – da sie vor jedem Titel erscheinen – ihren Überraschungseffekt auch schon lange aufgebraucht. Die Herkunft der Platte ist mysteriös: mit Kelly Martin und Eddie Calhoun hat der Pianist seine letzten Aufnahmen vor gut zwölf Jahren gemacht, und da zu einer „Reunion" des alten Trios wohl kaum ein zwingender Grund bestand, kann man sich das Aufnahmedatum des posthum erschienenen Albums ungefähr ausrechnen. Garners dröhnendes Klavier beherrscht die Stereoszenerie, ganz links shuffelt der Schlagzeuger, und irgendwo zwischen rechts und Mitte wummst der tapsige Baß von Eddie Calhoun. „I Got Rhythm" scheint nicht auf derselben Sitzung entstanden zu sein – das Klangbild ist deutlich verändert, und außerdem mischt ein Congaspieler mit. Knappe Laufzeit: $34^1/_2$ Minuten. Scha.

Unterhaltung



Improvisations – West Meets East 3

Yehudi Menuhin (Violine), Ravi Shankar (Sitar), Jean-Pierre Rampal (Flöte) u. a.
(Produzenten Patti Laursen, John Mordier, Tonmeister Carson Taylor, Jean Claude Lefèvre)

EMI Electrola 1 C 063-02 822 Q (SQ) 23 DM

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Das Marktinteresse an Projekten wie „West Meets East" knüpft an die Bestrebungen der Industrie an, spezialisierte Bereiche zwecks umfangreicherer Verwertung zu „öffnen". So werden Klüfte zwischen U- und E-Musik zugeschüttet (was völlig freilich vorerst nicht gelingen kann), so werden auch Allianzen zwischen westlicher und östlicher „klassischer" Musik gefördert. Es gibt aber daneben auch ein verstärktes und zweifellos legitimes Interesse der Musiker aller Bereiche, aus ihren jeweiligen Ghettos auszubrechen und für sich Neuland zu erkunden. Dabei kommt doch immer wieder einmal musikalisch Bemerkenswertes heraus, ohne daß man schon behaupten könnte, die Entwicklung ginge stracks auf eine einheitliche „Weltsprache Musik" zu. Daß Yehudi Menuhin es allmählich überdrüssig wird, als Glanzinterpret des klassischen europäischen Geigenrepertoires zu funktionieren, ist wohl kaum als eine senile Schrulle zu betrachten. Und auch Rampal, der die gesamte Flötenliteratur vorwärts und rückwärts gespielt hat, kann noch anderes. Unter der Anleitung von Guru Ravi Shankar nähern sich beide auch in diesem dritten Schallplattenversuch des „West Meets East"-Programms recht ehrfürchtig der heiklen und komplexen indischen Improvisationskunst, ordnen sich willig den melodischen Gesetzen und formalen Gegebenheiten des Raga unter. Freilich ist ein gänzliches meditatives Aufgehen im Raga-Klang (falls das überhaupt angestrebt wurde) aufgrund der historisch determinierten Toneigenschaften der „westlichen" Instrumente (und nicht zuletzt wegen deren keineswegs von gelernter Technik abgehenden Handhabung durch die beiden Interpreten) nicht festzustellen – trotz sorgfältiger Beachtung der Raga-Regeln ist ein Moment der „Verfremdung" immer spürbar in allen drei Improvisationen dieser Platte, und das ist vielleicht gar kein ästhetischer Nachteil. Gute Aufnahmetechnik. H. K. J.

Great Moments Of Percy Faith

The Song From Moulin Rouge; A Man And A Woman; Stranger In Paradise; I Could Have Danced All Night; Moon River; The Theme From „A Summer Place"; Besame Mucho; Camelot; I Only Have Eyes For You; Swedish Rhapsody; Delicado; The Windmills Of Your Mind; The Girl From Ipanema; Love Story Theme; Night Of My Nights; The Sound Of Music; The Way We Were; There's A Boat That's Leavin' Soon For New York; And This Is My Beloved; What Are You Doing The Rest Of Your Life

CBS 88173 (2 LP) 22 DM

Musikalische Bewertung	4
Repertoirewert	1
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9/8

„Great Moments Of Percy Faith": ein Querbeet-Streifzug durch die fünfundzwanzigjährige CBS-Karriere des Arrangeurs und Orchesterleiters, von seinem allerersten Hit „The Song From Moulin Rouge" (hier in einer Instrumentalfassung, also ohne die Gesangsstimme von Felicia Sanders) über „Moon River", „The Sound Of Music" und dem

Faith-ungewohnten „There's A Boat That's Leavin' Soon For New York" bis zur chorverstärkten Superschnulze „Love Story" und dem größten Verkaufsschlager des Orchesters, dem Thema aus „A Summer Place". Das Ganze im betulichen Rentnersound mit seinem Massenaufgebot an Breitwandgeigern, wobei es vom Schwelgen bis zum Schwulst munter durcheinandergeht. Nur ein Titel aus dem Beatles-Album fehlt: die englischen Rockahnen hat der 1976 verstorbene Plattenmillionär ja ebenfalls durch den Streicherwolf gedreht. Unterschiedlicher Klangeindruck, auf „Moulin Rouge" sprang einmal die Nadel über. Statt „Stranger In Paradise" wird auf Hülle und Etikett fälschlich David Raksins „Laura" angegeben. Scha.

Eddy Mitchell – Sur La Route De Memphis

Sirop Rock & Roll; Je Me Fais Mon Western; Comment Finir La Semaine?; Le Maitre Du Monde; Je Suis Parti De Rien; Hey! Miss Anne; La Fille Du Motel; J'aime ... J'aime Pas; Sur La Route De Memphis; Le Bon Temps Qui Passe; La Marie-Jeanne

Eddy Mitchell (voc); David Briggs (p); Reggie Young (g); Russ Hick (pedal steel-g) u. a.

Barclay 66.026	22 DM
Musikalische Bewertung	7–8
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Französischer Chanson-Einfluß durchdringt hier klassischen Rock & Roll und Country-Pop. Man hört die Einflüsse von Fats Domino, Chuck Berry und Little Richard als dominierend heraus. Eddy Mitchell, der Sänger mit der Schmachtlocke à la Elvis, bietet eine süffige, tanzbare Popmischung mit durchweg gutem Klang. Daß die Pedal-Steel-Gitarre so stilecht heult, ist kein Wunder: für Begleitmusik, Mix und Pressung zeichnen Macher aus Nashville/Tennessee verantwortlich. Li.

Ach es war nur die Laterne

Gedichte der „Julie Schrader", Musik von Reiner Bredemeyer

Cox Habbema, Rezitation: Reiner Bredemeyer, Gesang; Rudolf Wangler, Gitarre

Da Camera Song SM 95 054	22 DM
Musikalische Bewertung und Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Die urige Figur des Mystifikateurs Berndt W. Wessling nimmt sich in einer scheinbar gesitteten und geordneten Kultur wie der unseren erratisch aus. Der Mann verdiente wirklich, Gegenstand einer seriösen Biographie zu werden; sie wäre amüsanter und turbulenter als der „Felix Krull". Ein Blaise Cendrars hätte die richtige Bewunderung und den entsprechend feierlich-zwinkernden Stil gehabt für die literarisch-romanhafte Verarbeitung des erstaunlichen Wessling-Talentes. Glanz und Größe à la Wessling entfalten sich heutzutage eher in exotischen Lebensräumen, etwa im Amazonasgebiet, wo entsprechende Genies den Dummen Land für Kaffeeplantagen verkaufen, das zehn Monate des Jahres überschwemmt und dann also gar nicht vorhanden ist. Derlei Transaktionen sind hierzulande wohl nur noch mit abstrakteren Manipulationen, etwa hin- und hergeschobenem virtuellem Kapital, möglich. Selten hat das die dramaturgische Plastizität, als Gaunerkomödienstoff für die Öffentlichkeit lustvoll erlebbar zu werden (ganz abgesehen davon, daß es meist nicht ans Tageslicht kommt). Berndt W. Wesslings liebenswerte Aktivitäten sind jedoch dergestalt, daß sie, im bürgerlich-pedantischen Sinne, immer wieder auffliegen. Möglich, daß der Urheber sich mit Genuß ertappt und, zu eulenspiegelhafter Kenntlichkeit gebracht, pudelwohl fühlt. Aber sicher bereitet es ihm auch ungeheures Behagen, wenn seine mit massenhaft „getürktem" Material und erlogenen Anekdoten gespickten Musikbücher, -sendungen, -artikel und Covertexte doch immer noch einmal von Arglosen für solide Münze genommen werden. In diesem Sinne ist z. B. Wesslings 1974 im Hoffmann und Campe-Verlag erschienene Mahler-Monographie von großem wissenschaftlichem Unwert, aber beträchtlichem schelmischem Wert. Eine der frechsten Leistungen Wesslings war die „Entdeckung" des dichterischen Vermächtnisses seiner hinsichtlich ihrer amourösen Potenz vielleicht weniger, mit ihrer schriftstellerischen aber um so mehr fiktiven Tante Julie Schrader, die Wessling alsbald trendgerecht edierte (Jahrhundertwende-Nostalgie und Trivialkunst-Revival kündigten sich als marktgängig an). Schon sah sich die Kulturwelt mit der literarischen Sensation einer „Poetin des Naiven" konfrontiert, bis die Wochenzeitung „Die Zeit" spielverderberisch den Phantomcharakter der Dame enthüllte und nachwies, daß die Schraderschen Sütterlinschriften in bewundernswert einfühlsamer Arbeit im wesentlichen von unserem Zeitgenossen B. W. W. selbst elaboriert worden waren.
Es wird Wessling Genugtuung bereiten, daß die Firma Da Camera auf der vorliegenden Platte mit keinem Wort auf die prekäre Urheberproblematik eingeht, vielmehr treuherzig erneut die Poetin Julie Schrader anpreist. Es lebe die Phantasie! Da Wessling es verstanden hat, seiner Julie Schrader auch ein bißchen „linkes" und subversives Bewußtsein zu injizieren, kann man schon verstehen, daß geschickte Vortragskünstler sich dieser Sachen mit Gusto annehmen. Das meiste auf dieser Platte wird von Cox Habbema mit markanter Diktion ohne Musikbegleitung rezitiert, und – Hut ab! – es gibt da wirklich neben viel Farblosem auch ein paar kuriose Reimereien von tatsächlich allerbestem küchenpoetischem Schnitt und Drall. Die eigentlichen Songs, von Bredemeyer schlicht und ohne handschriftliche Eigenwilligkeiten komponiert, hinterlassen einen schwächeren Eindruck (der Komponist „singt" sie zumeist selbst in wohlgelaunt ulkiger Laienhaftigkeit). Die Gitarrenbegleitungen waren dem amtierenden Instrumentalisten Rudolf Wangler wohl so wenig lohnend, daß er noch ein paar Solonummern hinzusetzte, die ohne Bezug zu der lockeren, streckenweise aber auch eher geschwätzigen als kurzweiligen „Julie Schrader"-Anthologie bleiben. Die Aufnahmetechnik ist gut; die Akteure sind ganz nah und präsent und also auch mit feinsten Nuancierungen immer deutlich.

H. K. J.

Folklore

a)
Regione Lombardia – Documenti della cultura popolare

Platte 1: Bergamo e il suo territorio	
Albatros VPA 8222 RL	22 DM
Platte 2: Brescia e il suo territorio	
Albatros VPA 8223 RL	22 DM
Platte 3: Le mondine di Villa Garibaldi	
Albatros VPA 8231 RL	22 DM
Platte 4: La musica del Carnevale di Bagolino	
Albatros VPA 8236 RL	22 DM
Platte 5: Minatori della Valtrompia	
Albatros VPA 8237 RL	22 DM

b)
Pescatori e marinai – Canti popolari italiani sulla tematica marinaresca

Gruppo sperimentale di canto popolare

Zodiaco VPA 8215		22 DM
	a)	b)
Musikalische Bewertung und Repertoirewert	9	6
Aufnahme-, Klangqualität	dokumentarisch	7
Oberfläche	8	8

Die fünf Platten der Reihe „Regione Lombardia – Documenti della cultura popolare" entstanden in Zusammenarbeit mit dem „Musikalischen Herbst Como", einer regionalen Kulturinitiative (die aber auch internationale Ausstrahlung hat), deren Bedeutung darin liegt, daß sie nicht auf einen gleichsam „elitären" Musikbegriff reflektiert, sondern in ihr Veranstaltungs- und Diskussionsprogramm alle erdenklichen musikalischen Phänomene einbezieht. Ein wichtiges Arbeitsgebiet ist denn auch die Erschließung der traditionellen Volksmusik und ihre mögliche Reaktivierung. Bei der Sammlung des lombardischen Materials handelt es sich um eine Bestandsaufnahme von freilich ganz offensichtlich „aussterbenden" Äußerungen traditioneller dörflicher und kleinstädtischer Volksmusikalität. Man merkt es auch daran, daß meist ältere Leute singen – die jüngeren kennen nichts mehr von der Überlieferung. An Ort und Stelle aufgenommen wurden Stücke unterschiedlichsten Charakters, die aber eine wichtige Rolle im Lebenszusammenhang gespielt haben müssen: Spottgedichte, Geistliches und Halbgeistliches, antifaschistische Widerstandslieder, Narratives und Balladeskes, Fest- und Arbeitsgesänge, Karnevalsmusik, nahezu allesamt „Dialektlieder". Die ersten drei Platten enthalten überwiegend unbegleitete Vokaläußerungen. Besonders interessant wirkt der Liederschatz der Reisarbeiterinnen aus Villa Garibaldi: Es handelt sich hier, von drei rund fünfzig Jahre alten Frauen teils einzeln, teils zusammen und auch mehrstimmig gesungen, um Kinder- und Festlieder, aber auch um typische Arbeitsgesänge, die eine beträchtliche musikalische Phantasie erkennen lassen. Bei den Karnevalsmusiken aus Bagolino (sie wurden überwiegend während der Fastnachtstage 1972–74 mitgeschnitten) hört man vor allem Streicher in tänzerisch beschwingtem Sechsachtel-Metrum; der Baß bevorzugt dabei die erste und die fünfte Stufe, während die Oberstimmen, ohne sich jemals in „echter" Mehrstimmigkeit zu entfalten, doch oft in kuriosen und gleichsam beschwipsten Intervallparallelen nebeneinander herlaufen, besonders dann, wenn eine der Violinen „ekstatisch" in eine höhere Oktave ausweicht. Die fünfte Platte dokumentiert Gesänge der Bergleute von Valtrompia, Männerlieder von meist schwermütigem, herbem Charakter, in der Regel von der Ziehharmonika begleitet, Äußerungen eines dumpfen, erschöpften Feierabends nach schwerer Arbeit.
Das alles wird sozusagen wie in einem Museum vor uns ausgebreitet. Die ausführlichen, leider italienische Sprachkenntnis voraussetzenden Begleithefte stellen das akustische Material in den Zusammenhang zur Lebenssituation der Menschen, deren Ausdruck diese Musik war und wohl heute schon nicht mehr ist. Die Fixierung dieser anscheinend nur an jeweils einem Ort geläufigen Stücke ist also ein Konservierungsversuch – ob er ähnliche Auswirkungen haben kann wie die Sammeltätigkeit der Brüder Grimm (um ein Extrem zu nennen), muß dahingestellt bleiben. Jedenfalls scheint es nicht nutzlos, solche Zeugnisse vor der sicheren Vergessenheit zu bewahren.
Um etwas ganz anderes geht es bei der Platte mit Fischer- und Matrosenliedern aus allen Teilen Italiens. Das sind keine Aufzeichnungen „authentischer" Folklore, wiedergegeben von Laien, sondern raffiniert „modernisierte" Arrangements mit einem professionell anmutenden Ensemble. Die perfektionistische, bisweilen auch schmalzige Diktion der Sänger und Instrumentalisten orientiert sich dabei wohl weniger an der ursprünglichen Volksmusik als am Schlager. Gleichwohl hält sich die „Verkitschung" in Grenzen; die „Instrumentierung" nimmt durchaus auch noch Bezug auf regionale Besonderheiten (Maultrommel bei den sizilianischen Liedern). Man kann eine Wiederbelebung oder ein Am-Leben-Bleiben der Volkslieder wohl nicht ganz von der gerade aktuellen „kommerziellen" Populärmusik absondern – das wäre ein allzu professoral-weltfremder, jedenfalls ein „elitärer" Standpunkt. Ausschlaggebend ist das Mischungsverhältnis zwischen Vorlage- und Bearbeitungscharakter, also die Frage, ob das Arrangement noch genügend von der folkloristischen Substanz übrigläßt. Dabei schneidet die Platte mit der Gruppe sperimentale di canto popolare nicht gar so schlecht ab. Die Preßqualität war durchweg zufriedenstellend. H. K. J.

. . . audiatur et altera pars.

. . . man höre auch die Gegenseite.

Leben, um zu hören. Hören, um zu leben.

. . . ? . . . ? Heco löst den Widerspruch zwischen neutraler Studioakustik und den dazu vergleichsweise unzulänglichen Voraussetzungen für hifi-Wiedergabe in Wohnräumen.

Denn Heco entwickelt die hifi-Boxen zweistufig. Zunächst werden die einzelnen Lautsprechersysteme im schalltoten Raum auf optimal akustisches Verhalten konzipiert. – Darüber hinaus erfolgt dann die praxisgerechte Anpassung an Wohnraumgegebenheiten. Mit dem „Real-time Analyser" werden die Lautsprechersysteme in einem von Heco neu entwickelten Meßverfahren*) abgestimmt und getestet – wohnraumgetestet.

Ein Qualitätsabfall zwischen Studio- und Wohnraumhören wird damit von Heco ausgeschaltet.

So können Sie bei Heco hifi-Boxen sicher sein, daß Sie im Studio Ihres Fachhändlers die gleiche Klangqualität hören, die Sie mit nach Hause tragen.

Heco hifi-Boxen übertreffen den hifi-Standard DIN 45 500 bei weitem



*) Von Heco der Fachwelt vorgestellt in der AES-Konvention, London.

heco

hifi, wohnraum-getestet

Heco Hennel + Co., 6384 Schmitten/Taunus.

Transistor contra Röhre

Nicht nur in den USA, sondern auch auf dem europäischen Markt erlebt der Röhrenverstärker in letzter Zeit eine Renaissance, wobei ihm häufig bessere Klangeigenschaften gegenüber transistorisierten Geräten nachgesagt werden. Im letzten Heft veröffentlichten wir die Testberichte von zwei neuen Röhrenverstärkern von Luxman und Onlife sowie zum Vergleich die Tests von drei Transistorgeräten aus unterschiedlichen Preis- und Leistungsklassen. Wir wollen diesen Vergleichstest abschließen mit einer Gegenüberstellung einiger wichtiger Meßergebnisse sowie der Auswertung eines sorgfältigen Hörtests.

I. Vergleichende Diskussion der Meßergebnisse

Bei der Betrachtung der Meßergebnisse (s. S. 966) fallen einige typische Unterschiede deutlich auf, die teilweise auch schon in dem einführenden Beitrag von Dušan Klimo im letzten Heft erwähnt worden sind. Da ist einmal beispielsweise die Ausgangsleistung, die bei Röhrenverstärkern nahezu unabhängig ist vom Lastwiderstand, weil hier in der Regel ein Ausgangsübertrager mit mehreren Ausgängen verwendet wird, der bei richtigem Anschluß der Lautsprecherboxen stets optimale Anpassung herstellt. Beim Transistorverstärker dagegen schließt man die Lautsprecher direkt an den – möglichst niederohmigen – Ausgang an. Man hat somit eine Spannungssteuerung, bei der die erzielbare Leistung von der Lastimpedanz abhängig ist. Theoretisch erreicht man (bei gleicher Spannung) an 8 Ω Lastwiderstand nur die halbe Leistung wie an 4 Ω, praktisch jedoch wird dieses Verhältnis etwas günstiger, weil an 8 Ω wegen des geringeren Strombedarfs das Netzteil weniger belastet wird, so daß die zur Verfügung stehende Spannung größer ist und einen teilweisen Ausgleich schafft. Dagegen ist die Aussteuerungsgrenze des Röhrenverstärkers nicht so sehr von der Betriebsspannung abhängig, sondern vielmehr von der magnetischen Aussteuerbarkeit des Ausgangsübertragers. Hierdurch erklärt sich auch, daß die Impuls- oder Musikleistung des Röhrenverstärkers nicht im gleichen Maße wie beim Transistorverstärker höher ist als die Sinusleistung. Eine weitere Folge hiervon ist, daß auch die Eingangsempfindlichkeit beim Röhrenverstärker unabhängig ist vom Lastwiderstand.

Zum anderen ist da der bei Röhrenverstärkern insbesondere in dem so wichtigen Baßbereich deutlich geringere Dämpfungsfaktor, der seine hauptsächliche Ursache ebenfalls in den Ausgangsübertragern hat. Weiterhin zeigen sich deutliche Unterschiede auch bei der Leistungsbandbreite, die bei allen Transistorverstärkern dieses Tests im Baßbereich bis weit unter 10 Hz herabreicht, wohingegen die Röhrenverstärker hier nur 12 bzw. 25 Hz als untere Grenzfrequenz zu bieten haben. Der Fairness halber muß jedoch festgestellt werden, daß diese Werte gegenüber früheren Geräten eine erhebliche Verbesserung darstellen und im Regelfall für die Praxis ausreichend sind. Ähnlich sind die Verhältnisse an der oberen Frequenzgrenze. Hier liegt selbst der Quad, der eine für moderne Transistorverstärker untypisch kleine Leistungsbandbreite hat, noch deutlich über dem Wert des Luxman, von den bescheidenen 9 kHz des Onlife ganz zu schweigen. Nun ist jedoch eine möglichst hohe Leistungsbandbreite für die Erzeugung der Lautstärke eigentlich gar nicht notwendig, da gemäß der Amplitudenstatistik von Musik die hohen Töne nur mit vergleichsweise kleinem Pegel am Gesamtklang beteiligt sind, sondern man benötigt (und dies vor allem bei Transistorverstärkern wegen der hohen Gegenkoppelung) eine hohe Leistungsbandbreite zur Vermeidung von dynamischen Verzerrungen (TIM). Eine Faustregel besagt, daß die Leistungsbandbreite wenigstens ebenso groß sein sollte wie der Übertragungsbereich, um im ganzen Dynamikbereich TIM auszuschließen. Bei Röhrenverstärkern gilt diese Forderung nicht so scharf, da diese nach anderen Schaltungsprinzipien und vor allem mit geringerer Gegenkoppelung arbeiten.

Was die Signal-Rauschspannungsabstände anbetrifft, so sind die Röhrenverstärker, die sich früher oftmals durch permanentes Brummen auszeichneten, offensichtlich wesentlich besser geworden. Jedenfalls lassen die von uns gemessenen Werte des Fremdspannungsabstandes keinen prinzipiellen Unterschied zu Transistorverstärkern mehr erkennen, sieht man einmal von dem einen Ausreißer ab, der in dieser Form ja auch bei Transistorgeräten manchmal auftritt und nicht verallgemeinert werden darf.

Schließlich ist es noch interessant, das Verzerrungsverhalten, also Klirrgrad und Intermodulation, zu vergleichen. Hier zeigen Röh-



Onkyo: Mittler zwischen Ohr und Wirklichkeit!

Denn Onkyo weiß, wie man HiFi-Technik zum Klingen bringt.

Der steckt so manchen HiFi-Receiver in die Tasche! Und natürlich auch seine kleineren Brüder!



ONKYO TX 8500 RECEIVER 2x170 WATT SINUS [DIN 45500]

QUARTZ LOCKED

Das sind die kleinen Brüder des Onkyo TX 8500:
Onkyo TX 4500 QUARTZ LOCKED, ACCUTOUCH, 2×100 Watt Sinus (DIN 45500)
Onkyo TX 2500 SERVO LOCKED, ACCUTOUCH, 2×40 Watt Sinus (DIN 45500)
Onkyo TX 1500 SERVO LOCKED, 2×25 Watt Sinus (DIN 45500)

Die beiden separaten Netzteile des Onkyo TX 8500.

Der Vergleich beweist es: Der Onkyo TX 8500 ist ein Receiver der Superlative. Eine Receiverklasse für sich. Spitzenklasse! Das beweisen seine Daten:

QUARTZ LOCKED, ACCUTOUCH, 2×170 Watt Sinus (DIN 45500). Tuner-Empfindlichkeit 1,3 μV nach DIN, Kanaltrennung über 40 dB, Selektivität 70 dB. Phono-Rauschabstand 75 dB. Besonderheiten: Vorverstärker-Endstufe auftrennbar. FM-Dolby-Anschluß. Mittelton-Regler.

Beim Onkyo TX 8500 arbeitet für jeden Kanal eine separate Endstufe mit eigenem Netzteil. Jede dieser Einheiten allein ist bereits so groß wie das gesamte Verstärkerteil des Onkyo TX 4500.

Was ist QUARTZ LOCKED?
Die quarz-synchronisierte, sich ständig nachjustierende Senderfeinabstimmung mit einer Frequenzgenauigkeit von 0,05%. Erst diese Genauigkeit ermöglicht eine optimale Kanaltrennung und minimalsten Klirrfaktor.

Der Onkyo TX 8500 ist selbstverständlich auch mit ACCUTOUCH ausgerüstet: Der Bedienungskomfort für kompromißlose HiFi-Technik! Denn Stationstasten haben in Konstruktion und Material begründete Schwächen!

Besuchen Sie uns auf der Funkausstellung in Berlin, Halle 23, Stand 2322.


Mitglied des DHFI

Onkyo-Vollgarantie: Elektronik 2 Jahre (Nur gültig mit deutscher Onkyo-Vollgarantie)

Vertrieb für Österreich:
Onkyo
Handelsgesellschaft mbH
Griesgasse 4/II
A-5020 Salzburg
Telefon: 43 462, Telex: 6-3539

Vertrieb für die Schweiz:
OWI Stereo-Electronic AG
Langenhag 9
CH-9482 Rheineck/SG
Telefon: 71-41 40 40,
Telex: 71 877

ONKYO®

Onkyo HiFi-Service HF 8

Industriestraße 18, 8034 Germering bei München
Bitte schicken Sie mir kostenlos und unverbindlich

☐ Informationsmaterial über den Onkyo TX 8500 Receiver.
☐ Informationsmaterial über das Onkyo HiFi-Gesamtprogramm.
☐ Bitte nennen Sie mir einen Onkyo-Repräsentanten

ren- und Transistorgeräte aufgrund der unterschiedlichen Schaltungstechnik gerade entgegengesetztes Verhalten. Während bei Transistorverstärkern im allgemeinen Klirrgrad und Intermodulation mit zunehmender Ausgangsleistung abnehmen (und erst bei Erreichen der maximalen Leistung sprunghaft ansteigen), steigen sie bei Röhrenverstärkern im Leistungsbereich über 1 W meist kontinuierlich an. Dagegen ist es bei Transistorendstufen vor allem im unteren Leistungsbereich unter 1 W, also im Bereich kleiner Lautstärken, sehr schwierig, die Verzerrungen klein und somit unhörbar zu halten. Hier zeigt sich in vielen Fällen der Röhrenverstärker, der beispielsweise Übernahmeverzerrungen im Bereich des Nulldurchgangs der Ausgangsspannung so gut wie nicht kennt, deutlich überlegen, was von den Befürwortern der Röhrentechnik sehr häufig als Grund für die behaupteten besseren Klangeigenschaften, für die bessere „Durchsichtigkeit" bei kleinen Lautstärken angeführt wird. Die beschriebene Tendenz ist aus den Diagrammen der beiden Röhrenendstufen von Luxman und Onlife deutlich zu erkennen. mth

II. Musikhörtest

Der Entschluß, verschiedene Transistor- und Röhrenverstärker einem vergleichenden Musikhörtest zu unterwerfen, um zu untersuchen, inwieweit Unterschiede – die in den Messungen festgestellt wurden – auch hörbar sind, ist schneller gefaßt als durchgeführt.
Zu dieser Einsicht kommt man spätestens bei der Zusammenschaltung der verschiedenen Geräte über Umschaltkästen derart, daß jeder Verstärker über dieselbe Programmquelle (38er Band und Schallplatte) angesteuert werden kann. Die Umschaltung muß bei exakt gleicher, vorher sorgfältig meßtechnisch einzupegelnder Lautstärke möglichst knack- und verzögerungsfrei erfolgen. Brummschleifen dürfen nicht auftreten, und die Verstärker dürfen sich gegenseitig nicht beeinflussen, das heißt, daß die Erde nicht durchgeschleift werden darf, sondern mit umgeschaltet werden muß. Da die zu erwartenden Unterschiede sehr gering und feinster Natur sein dürften, muß man z. B. darauf achten, daß, wenn man einen Plattenspieler über einen Schaltkasten an die Verstärker anschließt, die Kabelkapazitäten nicht so groß werden, daß eine Bedämpfung der Höhen oder gar deren Anhebung infolge Resonanz eintritt. Vor allem aber dürfen sich die Kapazitäten der verwendeten Kabel nicht nennenswert unterscheiden. Ausgangsseitig will man mindestens drei Boxenpaare anschließen: eine 8-Ω-Box mit hohem Wirkungsgrad, günstig für Röhrenverstärker, eine 8-Ω-Box mit schlechterem Wirkungsgrad als zweitgünstigster Fall für Röhrenverstärker und eine 4-Ω-Box mit schlechtem Wirkungsgrad, günstig für Transistorverstärker. Wir haben für diese Zwecke in der genannten Reihenfolge verwendet: Sentry III (8 Ω, 0,4 W praktische Betriebsleistung), Sony SS-5050 (8 Ω, 1,2 W praktische Betriebsleistung) und Hyperion III-100 (4 Ω, 3,5 W praktische Betriebsleistung). Eingangsseitig benutzten wir den Micro-Plattenspieler DDX-1000 mit zwei Micro-Tonarmen MA-505 und einem SME 3009/2. Der SME-Tonarm war mit einem Shure V 15 III, ein MA-505 mit einem Shure M 95 G und der andere mit einem Ultimo 20 A bestückt. Zum Vergleich über Schallplatte wurde zunächst so verfahren, daß der Tonabnehmer an den Luxman-Vorverstärker angeschlossen war, der seinerseits ausgangsseitig über einen Umschaltkasten mit den hochpegeligen Eingängen der anderen Vorverstärker oder des einen Vollverstärkers verbunden war. Das heißt, daß alle Verstärker ein über den Luxman-Vorverstärker entzerrtes und vorverstärktes Phonosignal zugeführt bekamen. Nur der Luxman-Röhrenendverstärker bekam sein Phonosignal von dem ihm zugehörigen Vorverstärker. Insofern war er wohl leicht begünstigt. Beim Abhören von 38er Bändern über eine schnelle Revox herrschte jedoch strenge Gleichberechtigung. Beim abschließenden Vergleich der Röhrenverstärker untereinander wurde jede Röhrenendstufe mit ihrem eigenen Vorverstärker und Phono-Entzerrer betrieben. Unser Foto gibt einen Eindruck, wie der Versuchsaufbau ausgesehen hat. Weniger umsichtig vorbereitete Vergleiche und weniger sorgfältige Versuchsaufbauten führen mit Sicherheit zu keinen oder falschen Ergebnissen oder sind mit funktionellen Schwierigkeiten behaftet. Wir hatten in dieser Hinsicht auch einige Probleme zu lösen.

Durchführung der Hörvergleiche

Die Musikhörvergleiche wurden blind durchgeführt. Das heißt, die Testpersonen wußten nie, welcher Verstärker gerade mit welchem verglichen wurde. Wenn es um so feine Nuancen geht, ist der Blindtest unerläßliche Voraussetzung, sonst kommt es unweigerlich zu Entscheidungen, die durch Vorurteile beeinflußt sind. Es wurden mit einer unterschiedlichen Personenzahl unter verschiedenen Bedingungen hinsichtlich Lautstärke und angeschlossener Boxen und unter Verwendung von unterschiedlichstem Programmaterial insgesamt neun Durchgänge durchgeführt. Die Testpersonen wurden gebeten, beim Vergleich zwischen zwei nur durch Nummern gekennzeichneten Geräten die gehörten Unterschiede zu notieren. Von Durchgang zu Durchgang wurden die Nummern geändert, damit keine Korrelationen zwischen Testnummern und etwa registrierten Klangeigenschaften über mehrere Durchgänge hinweg sich etablieren konnten. Die verschiedenen Durchgänge standen nicht unter Zeitdruck. Man konnte sich einhören, fast beliebig oft hin- und herschalten lassen, man konnte auch resigniert feststellen, daß kein Unterschied hörbar sei. Am Test nahmen auch zwei junge Leute (15 und 20 Jahre) teil, die aber HiFi-geübt sind. Die verschiedenen Durchgänge waren so angelegt, daß die Bedingungen einmal für Röhrenverstärker, dann wieder für Transistorverstärker besonders günstig waren. Als Programmmaterial wurde verwendet: ein 38er Band mit verschiedenen Eigenaufnahmen, das wir auch für Boxentests verwenden, die Anpressung der dhfi-Direktschnitt-Platte 7 mit Percussionsinstrumenten; Witthüser & Westrupp, „Wenn ich ein wenig fröhlicher wär" (starke Baßtrommel); F. Gulda, Music for 4 Soloists; G. Mahler, 9. Symphonie, DG 2530 813; Rossinis Streichersonaten, Decca; Oedipus Rex und Carmina burana auf Decca. Insbesondere die Carmina-burana-Aufnahme (von A. B. mit 10 bewertet, siehe Rezension in diesem Heft) eignet sich wegen der Chöre ausgezeichnet für Hörtestzwecke.

Ergebnisse des vergleichenden Musikhörtests

Die Ergebnisse können unter verschiedenen Gesichtspunkten ausgewertet werden, was zu leicht unterschiedlichen Beurteilungen führen muß. Nachfolgend werden wir tabellarisch drei Auswertungen darstellen: eine Gesamtauswertung aller Ergebnisse ohne Berücksichtigung der jeweiligen Versuchsbedingungen und zwei Teilauswertungen von Durchgängen mit speziellen Versuchsbedingungen. Zuvor sollen jedoch einige gesicherte Ergebnisse verbal beschrieben werden.

Beim vergleichenden Abhören z.B. der Carmina burana stellt man u.a. fest, daß der Quad sich ähnlich verhält wie ein Röhrenverstärker. Er ist bei leisen Lautstärken von einem Röhrenverstärker nur dadurch unterscheidbar, daß die Attacken (die Einschwingvorgänge von Klängen) nicht ganz so sauber sind. Mit zunehmender Lautstärke werden die Röhrenverstärker bei Chorfortissimi unsauber; man hört sehr deutlich Verzerrungen. Auch in dieser Hinsicht verhält sich der Quad wie ein Röhrenverstärker. Die anderen beiden Transistorverstärker hielten hohen Pegeln auch an 4-Ω-Boxen mit schlechtem Wirkungsgrad stand: die beiden Kensonic-Mono-Endstufen bis zur drohenden Zerstörung der Lautsprecher – darüber hinaus konnte man schlecht gehen –, der ASC bis zu ansehnlichen Lautstärken, vorausgesetzt, die Eingangspegelsteller waren so weit heruntergedreht, daß an den lautesten Musikstellen die Instrumente nur bis maximal etwa –4 dB ausschlugen. Andernfalls übersteuerte der Vorverstärker, und es traten hörbare Verzerrungen auf. Die beiden Kensonic-Mono-Endstufen lieferten auch bei sehr leisen Pegeln ein absolut durchsichtiges und sauberes Klangbild. Sie waren in dieser Hinsicht allen anderen Verstärkern des Tests, gleichgültig ob Röhre oder Transistor, mindestens ebenbürtig. Im Baßbereich waren die Röhrenverstärker, zumindest bei normalen Pegeln, den Transistorverstärkern nicht unterlegen, wie man hätte erwarten können.

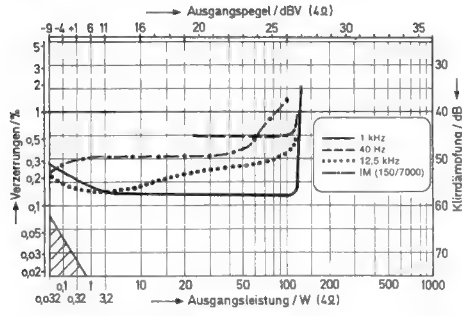
Im Vergleich der beiden Röhrenverstärkerkombinationen untereinander erwies sich der Onlife beim Abhören von Schallplatten unter Verwendung des Ultimo 20 A, auf das er eingangsseitig speziell ausgelegt ist, dem Luxman überlegen. Machte man den Vergleich mit einem Shure M 95 G, kehrte sich die Sache radikal um: Der Onlife klang dann dumpf und verfärbt. Vermutlich übersteuerte das „laute" Shure M 95 G den Eingang des Vorverstärkers. Beim Vergleich, mit einem Shure V 15 III durchgeführt, ließ sich zwischen beiden Verstärkern kein gesicherter Unterschied feststellen. An der Luxman-Kombination ergaben alle drei genannten Tonabnehmer einwandfreie Ergebnisse, immer vorausgesetzt, daß man nicht in zu hohe Lautstärkebereiche vorstoßen wollte. Meine persönliche Wertung lautet:

1. Kensonic,
2. ASC,
3. Onlife, aber nur, wenn mit Ultimo betrieben, sonst Luxman,
4. Luxman oder Onlife mit einem anderen hochwertigen, aber leisen Tonabnehmer,
5. Quad.

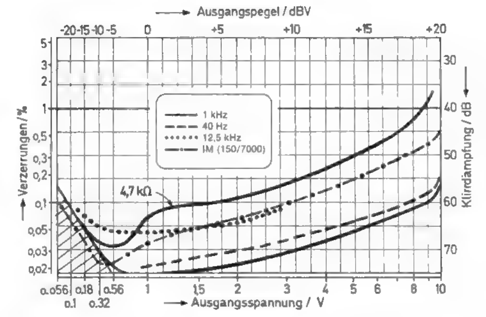
Auch A. Klingelnberg hat aufgrund seiner Hörerfahrungen eine persönliche Wertung vorgenommen. Sie lautet:

Gegenüberstellung wichtiger Meßergebnisse

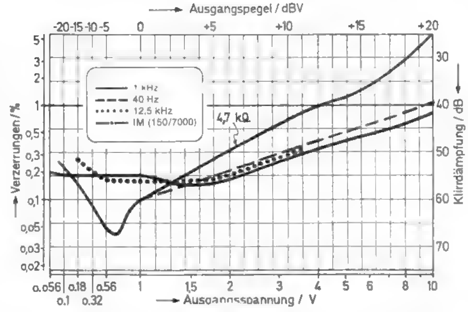
	ASC	Kensonic	Luxman		Onlife		Quad
	AS 5000 V	Accuphase M-60	CL-32	MQ 3600	DV 3000 Gold	DV 8250	303
Sinusausgangsleistung gemessen bei 1 kHz und Aussteuerung beider Kanäle							
an 4 Ω	120 W	560 W	(–)	63 W	(–)	53 W	30 W
an 8 Ω	80 W	375 W	(–)	66 W	(–)	60 W	53 W
Impulsleistung gemessen mit Sinus-Burst, Tastverhältnis Ein/Aus 1/16, f_0 = 1 kHz							
an 4 Ω	180 W	790 W	(–)	70 W	(–)	70 W	30 W
an 8 Ω	100 W	450 W	(–)	70 W	(–)	80 W	53 W
Dämpfungsfaktor (4 Ω)							
40 Hz	≧21	≧75	(–)	≧8	(–)	≧12	20
12,5 kHz	≧18	≧50	(–)	≧8	(–)	≧ 9	30
Übertragungsbereich (–3 dB) an 4 und 8 Ω	17 Hz bis 100 kHz	<5 Hz bis 85 kHz	<10 Hz bis 62 kHz	12 Hz bis 47 kHz	15 Hz bis 19 kHz	10 Hz bis 35 kHz	15 Hz bis 55 kHz
Leistungsbandbreite Grenzfrequenzen, bei denen die Ausgangsleistung für 1% Klirrgrad auf halbe Nennleistung (–3 dB) absinkt	<10 Hz bis 33 kHz	<10 Hz bis 75 kHz	(–)	25 Hz bis 18 kHz	(–)	12 Hz bis 9 kHz	<10 Hz bis 28 kHz
Übersteuerungsfestigkeit (Phono) max. Eingangsspannung	120 mV (–18 dBV)	(–)	320 mV (–10 dBV)	(–)	14 mV (–37 dBV)	(–)	(–)
Signal-Fremdspannungsabstand bezogen auf **Vollaussteuerung** an 4 Ω							
Phono	≧56 dB	(–)	68 dB	(–)	≧57 dB	(–)	(–)
Hochpegeleingang	≧74 dB	(–)	≧82 dB	(–)	≧76 dB	(–)	(–)
Endstufe	(–)	≧107 dB	(–)	≧94,5 dB	(–)	≧95 dB	≧94 dB
bezogen auf **2×50 mW** an 4 Ω							
Phono	≧52 dB	(–)	60 dB	(–)	≧53 dB	(–)	(–)
Hochpegeleingang	≧55 dB	(–)	61 dB	(–)	55 dB	(–)	(–)
Endstufe	(–)	≧68 dB	(–)	≧64,5 dB	(–)	≧65 dB	≧64 dB
Äquivalente Fremdspannung							
Phono magn.	≦–110 dBV	(–)	–116 dBV	(–)	≦–105 dBV	(–)	(–)



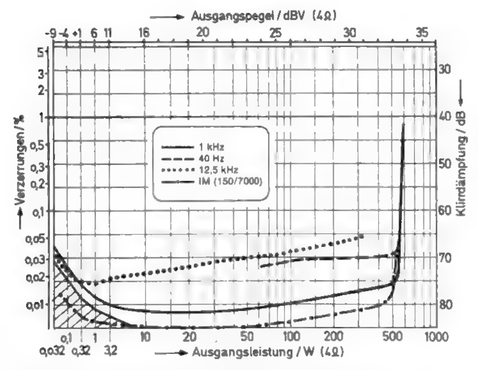
ASC AS 5000 V. Leistung-Verzerrung-Diagramm, gemessen an 4 Ω



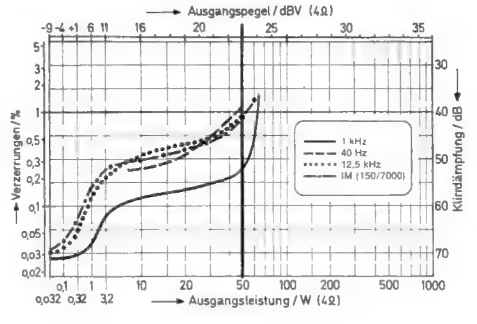
Luxman CL-32. Spannung-Verzerrung-Diagramm, gemessen an 47 kΩ Lastwiderstand



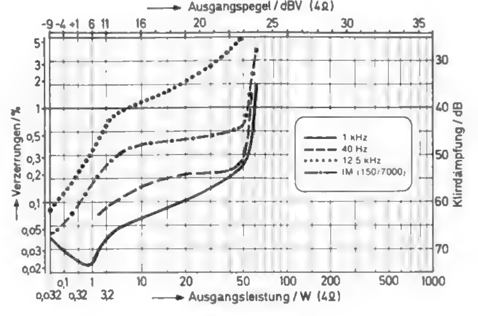
Onlife DV 3000 Gold. Spannung-Verzerrung-Diagramm, gemessen an 47 kΩ Lastwiderstand



Kensonic Accuphase M-60. Leistung-Verzerrung-Diagramm (erweiterte Version), gemessen an 4 Ω



Luxman MQ 3600. Leistung-Verzerrung-Diagramm, gemessen an 4 Ω



Onlife DV 8250. Leistung-Verzerrung-Diagramm, gemessen an 4 Ω

Tabelle 1 Gesamtauswertung aller Durchgänge

Verstärker	ASC	Kensonic	Luxman	Onlife	Quad
positive Urteile	15	18	7	12	10
keine Entscheidung	18	20	20	15	24
negative Urteile	–11	–6	–17	–17	–10
Punktebilanz	+4	+12	–10	–5	0

Tabelle 2 Teilauswertung (röhrengünstig)

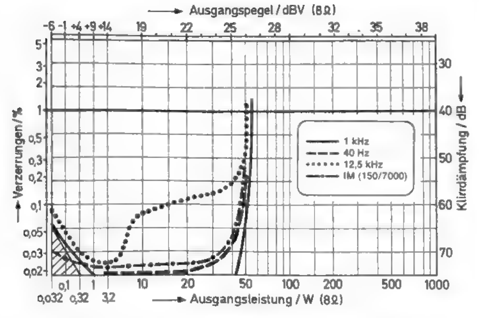
Verstärker	ASC	Kensonic	Luxman	Onlife	Quad
positive Urteile	5	3	2	4	3
neutrale Urteile	5	5	6	4	6
negative Urteile	–2	–4	–4	–4	–3
Punktebilanz	+3	–1	–2	0	0

Tabelle 3 Teilauswertung (transistorgünstig)

Verstärker	ASC	Kensonic	Luxman	Onlife	Quad
positive Urteile	5	8	1	4	4
neutrale Urteile	3	4	1	5	4
negative Urteile	–4	0	–10	–3	–4
Punktebilanz	+1	+8	–9	+1	0

1. Kensonic (Luxman, Onlife),
2. ASC,
3. Luxman,
4. Onlife,
5. Quad.

Nach Klingelnberg rückt der Luxman unter speziellen Bedingungen (Musikart, Lautstärke und Boxentyp) auch gleichberechtigt an die erste Stelle, während dies nach seinem Urteil beim Onlife nur in seltenen Fällen zutrifft und dann auch nur bei Verwendung des Ultimo-Tonabnehmers.
In Tabelle 1 sind alle positiven, neutralen und negativen Bemerkungen, die von allen Juroren in allen Durchgängen bei den verschiedenen Vergleichen notiert wurden, ohne Gewichtung dargestellt.
Die Tabelle 2 zeigt die Ergebnisse, die man erhält, wenn man nur einen Durchgang auswertet, und zwar einen, der die Röhrenverstärker hätte begünstigen müssen, weil diese über ihre 8-Ω-Ausgänge die Sentry III zu betreiben hatten, die aufgrund ihres guten Wirkungsgrades keine hohen Verstärkerausgangsleistungen benötigt.
Die Tabelle 3 zeigt die Ergebnisse bei Auswertung eines Durchgangs, bei dem die Röhrenverstärker an ihren 4-Ω-Ausgängen betrieben wurden, an die 4-Ω-Boxen schlechten Wirkungsgrades angeschlossen waren. Da zudem bei hohen Lautstärken abgehört wurde, mußten Transistorverstärker favorisiert sein.



Quad 303. Leistung-Verzerrung-Diagramm, gemessen an 8 Ω

Zusammenfassung

Die Ergebnisse des vergleichenden Musikhörtests zwischen drei Transistorverstärkern höchst unterschiedlicher Ausgangsleistungen und zwei Röhrenverstärkerkombinationen zeigen, daß zwar Unterschiede hörbar sind – wenngleich auch nur sehr feine, vom Programmaterial und von den Betriebsbedingungen abhängige. Diese Tatsache erklärt die inneren Widersprüche, die bei Betrachtung der drei Tabellen auffallen. Ganz unbestreitbar ist wohl die Überlegenheit der beiden leistungsstarken Transistorverstärker, wobei die Leistungsreserven des Kensonic bei höheren Pegeln besonders zu Buch schlagen. Der Quad kann sich im Vergleich zu den Röhrenverstärkern wacker halten. Aus den Tabellen kann man schließen, daß er diesen sogar überlegen ist. Die beiden individuellen Wertungen kommen zu einem anderen Ergebnis. Sicher ist auch, daß aufwendig gebaute Röhrenverstärker unter den genannten Betriebsbedingungen hochwertigen Transistorverstärkern das Wasser reichen können, ja in speziellen Fällen diesen sogar überlegen sind. Zumindest die beiden getesteten Fabrikate zeigten die den Röhrenverstärkern nachgesagte Baßschwäche nicht. Ihre Leistungsbandbreite zum Baß hin ist ja auch alles andere als schlecht.
Manche Leser werden jetzt vielleicht feststellen, daß hier viel Aufwand für wenig greifbare Ergebnisse getrieben worden ist. Das stimmt, spiegelt aber nur die Tatsache wider, daß es sich um einen recht komplizierten Sachverhalt handelt. Es gibt fürwahr einfachere Dinge als einen vergleichenden Hörtest „Transistor contra Röhre". Und wer auch immer etwas anderes behaupten sollte, der hat sich die Sache zu leicht gemacht. Br.



Auf der Geburtstagsfeier bei FISHER HiFi,
als der Cellist träumte, er sei Pablo Casals

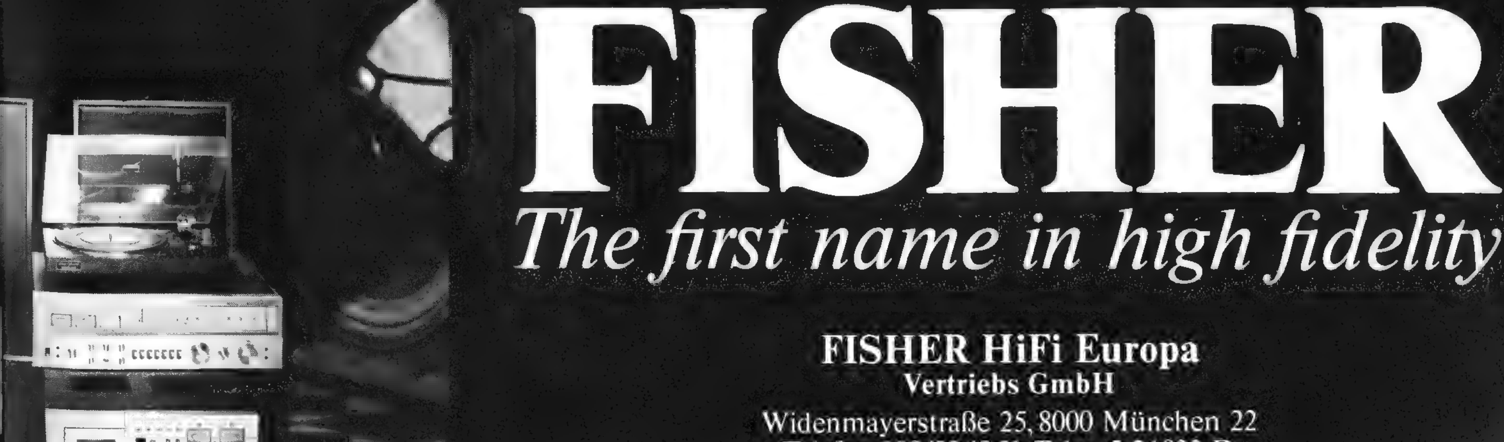
HiFi feiert 40. Geburtstag

1937 1977

1937 – vor genau 40 Jahren – durchbrach der erste, serienmäßig hergestellte HiFi-Receiver der Welt 20.000 Hertz – die „Schallmauer" der Musikwiedergabe. Mr. Avery FISHER – „The FISHER of America" – ließ high fidelity erklingen – die Musikwiedergabe begann zu leben. Diesem ersten Schritt folgte Jahr für Jahr eine neue Premiere – Pionierleistungen, mit denen die Geschichte der HiFi-Technik geschrieben wurde. Seitdem ist FISHER die Spitzenklasse, von der die Musikliebhaber der Welt träumen. Fragen Sie einmal einen alten HiFi-Hasen nach FISHER – nach den Röhren-Tunern und Verstärkern – Sie werden seine Augen aufleuchten sehen.

1977 gibt es für uns einen zweiten Grund zum Feiern: Für FISHER wurde in Europa eine eigene Vertriebsgesellschaft gegründet. Der direkte Draht zu den HiFi-Studios in Deutschland und Europa ist damit hergestellt. Sie können sich jetzt vom heutigen Stand der FISHER-HiFi-Technik selbst überzeugen. Und von der preis-werten Leistung, die Ihnen FISHER bietet.

FISHER – der Anfang aller HiFi – Sie hören, sehen und spüren die Summe der Erfahrung aus 40 Jahren Spitzenleistung.



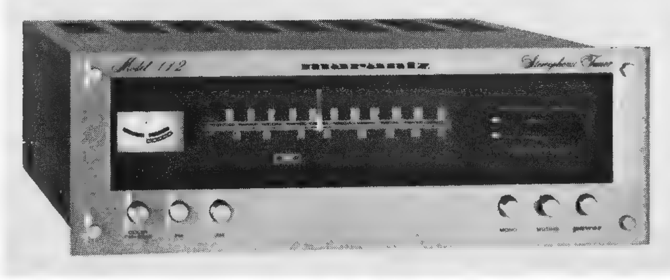
FISHER

The first name in high fidelity

FISHER HiFi Europa
Vertriebs GmbH
Widenmayerstraße 25, 8000 München 22
Telefon 089/22 48 51, Telex 5-24033 D

Testreihe Empfänger

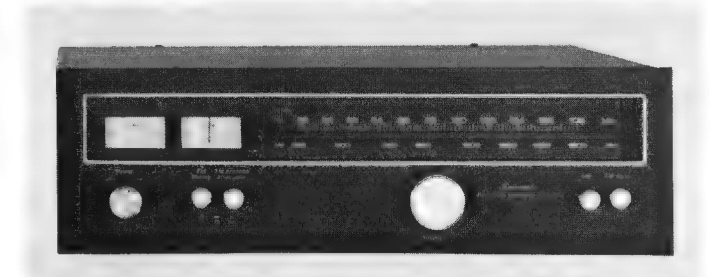




ASC AS 5000 E

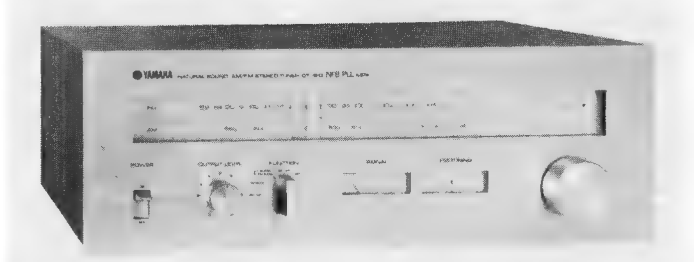
Marantz Model 112





Onkyo T-9

Sansui TU-3900



Yamaha CT-610

Ausgehend von Japan hat sich in letzter Zeit auch in der mittleren Preis- und Qualitätsklasse der Trend zur Anlage aus getrennten Bausteinen wieder verstärkt. Uns liegen insgesamt fünf komplette Anlagen aus Empfänger und Verstärker (bzw. Vorverstärker und Endstufe) zum Test vor, davon eine von einem deutschen Hersteller (ASC) und vier japanischen Ursprungs (Marantz, Onkyo, Sansui, Yamaha). Der besseren Vergleichbarkeit wegen haben wir die Anlagen nicht einzeln für sich getestet, sondern zu zwei Vergleichstests (Empfänger, Verstärker) zusammengefaßt. Der Verstärkertest ist für das übernächste Heft geplant, mit Ausnahme des ASC, der bereits in HiFi-Stereophonie 7/77 in Zusammenhang mit dem Vergleich Röhre–Transistor untersucht worden ist.

Beschreibungen

ASC AS 5000 E

Wie schon mehrmals in anderen Fällen ist es ein – zumindest auf dem HiFi-Sektor – kleinerer Hersteller, der auf der Suche nach einer Marktlücke neue Ideen verwirklicht und progressive Schaltungskonzepte in Seriengeräten einsetzt. Die Aschaffenburger Firma ASC, ursprünglich professioneller Ausrüster von Sprachlabors u. ä. mit Bandmaschinen, bringt als erster deutscher Hersteller einen echten Digital-Tuner auf den Markt, der nach dem Synthesizer-Prinzip arbeitet (also nicht nur mit digitaler Frequenzanzeige; siehe auch: Was ist eigentlich . . . ein Synthesizer-Tuner, (S. 985).

Das ganz in Mattschwarz gehaltene Gerät paßt in Größe und Design genau zu dem Verstärker AS 5000 V, dessen Test im letzten Heft erschien. Wie bereits erwähnt, arbeitet die Abstimmung mit einem digitalen Synthesizer, d. h., die Oszillatorfrequenz wird mit einer quarzstabilisierten, aus einem Mutteroszillator heruntergeteilten Referenzfrequenz synchronisiert. Die Schrittweite der Abstimmung beträgt 50 kHz, die Anzeige der eingestellten Frequenz erfolgt oben links in dem „Skalenausschnitt" durch vier bzw. bei Frequenzen über 100 MHz durch fünf rot leuchtende Ziffernröhren, auf der rechten Seite wird mit kleineren Ziffern der eingestellte Kanal angegeben.

Neben der Handabstimmung mit dem großen Abstimmknopf rechts unten bietet der AS 5000 E sieben festprogrammierbare Stationstasten. Ihre Belegung mit einer bestimmten Frequenz ist recht einfach: Die gewünschte Frequenz wird zunächst am großen Abstimmknopf eingestellt, dann zuerst die Taste „memory" gedrückt, danach die gewünschte Stationstaste, auf der der Sender gespeichert werden soll. Die eingeschaltete Stationstaste wird durch eine grüne Leuchtdiode kenntlich gemacht.

Bei Handabstimmung kann der Knopf wie bei einem konventionellen Empfänger kontinuierlich gedreht werden, man kann jedoch auch, insbesondere um größere Frequenzabstände zu überbrücken, durch einmaliges Antippen die elektronische Schnellabstimmung in Gang setzen, die danach in der angedrehten Richtung selbständig weiterläuft. Durch kurzes Drehen des Abstimmknopfes in die entgegengesetzte Richtung kommt die Automatik wieder zum Stillstand. Unterbricht

QUAD®

LICET JOVI
NON LICET BOVI

(lateinisch: Was Jupiter erlaubt ist,
ist dem Ochsen nicht gestattet.)



Was QUAD sich erlaubt, können sich die meisten Hersteller nicht erlauben:

QUAD unverwechselbares funktionales Design
statt modischem Allerweltslook –
QUAD kompromißlose, nur der Qualität verpflichtete Modellpolitik
statt hektischem Modellwechsel –
QUAD kompakte Komponenten statt
aufgeblasener Kompaktanlagen –
QUAD total auf HiFi eingeschworene Technik ohne Mätzchen
statt „technischem Look" ohne Mehrwert –

Sechs beweiskräftige Testberichte hierzu aus den renommiertesten Fachzeitschriften stehen Ihnen auf Anfrage zur Verfügung.

HALLE 20 STAND 5

SCOPE ELECTRONICS
VERTRIEB GMBH & PARTNER KG
GENERALVERTRETUNGEN FÜR
BRD UND WESTBERLIN
2 HAMBURG 20
CURSCHMANNSTR. 20
TEL.: 040 / 47 42 22
TX: 02-11699 RuWEG





man die Schnellabstimmung nicht, so läuft sie weiter bis an das jeweilige Ende des Abstimmbereiches, also abwärts bis 87,50 MHz, aufwärts bis 108,00 MHz, und bleibt dort stehen.

Auf der linken Geräteseite befinden sich die übrigen Bedien- und Anzeigeelemente. Als Abstimmhilfen stehen ein Radiomitte- und ein Signalstärkeinstrument zur Verfügung, wobei letzteres einen sehr weiten Anzeigebereich bis zu Antennenspannungen über 300 mV aufweist. Das Ratiomitteinstrument ist zur korrekten Abstimmung eigentlich gar nicht nötig, da das Gerät ohnehin auf der richtigen Frequenz „einrastet". In der Mitte unter den beiden Instrumenten befindet sich der Betriebsartenschalter mit den Stellungen: Stereo, Stereo far, Mono und 0. In Stellung „Stereo" werden nur Stereo-Sender wiedergegeben, und zwar liegt hierbei die Einschaltschwelle so hoch, daß der Signal-Rauschspannungsabstand mindestens 50 dB beträgt. In Stellung „Stereo far" werden ebenfalls ausschließlich Stereo-Sender wiedergegeben, allerdings liegt hierbei die Einschaltschwelle etwas tiefer; als Mindestrauschabstand werden 30 dB garantiert. Alle Sender, die kein Stereo-Programm ausstrahlen oder deren Signalstärke für sauberen Empfang zu gering ist, werden stummgeschaltet. In Stellung „Mono" wird das Signal von allen Sendern monaural wiedergegeben, in Stellung 0 erfolgt bei Stereo-Sendern automatische Stereo-Umschaltung des Empfängers, auch bei sehr kleinen Antennenspannungen, die für rauschfreie Wiedergabe nicht ausreichen. Die eingeschaltete Funktion wird auch hier wieder durch eine grüne Leuchtdiode angezeigt.

Rechts daneben befindet sich der Muting-Stellknopf, mit dem die Schaltschwelle der Stummabstimmung zwischen Null und 5 µV (Herstellerangabe) eingestellt werden kann. Ganz links außen finden wir zwei Kopfhörerbuchsen (DIN-Würfelstecker) mit einem separaten kleinen Lautstärkesteller sowie links oben in der Ecke eine zusätzliche Ausgangsbuchse, über die beispielsweise Bandaufnahmen durchgeführt werden können, während über den angeschlossenen Verstärker das Programm einer anderen Tonquelle (Band, Platte) übertragen wird.

Zu dem Gerät gibt es eine Fernbedienung für Senderwahl, Stationsspeicher und Lautstärke. Hierzu ist ein Nachrüstsatz erforderlich, der beim Fachhandel eingebaut wird.

Die Anschlüsse einschließlich der Buchse „Remote Control" sind als DIN-Buchsen ausgeführt; sie befinden sich nicht wie üblich an der Geräterückseite, sondern wie beim Verstärker an der Unterseite in einer Vertiefung. Dort befindet sich auch die Antennenbuchse. Der ASC hat keine 240-Ω-DIN-Buchse, sondern nur eine 75-Ω-Koaxialbuchse, die direkt an die Wanddose – sofern vorhanden – angeschlossen werden kann. Natürlich ist es unbestritten, daß über eine solche 75-Ω-Buchse bessere Werte für die Eingangsempfindlichkeit erreicht werden können. Dennoch hielten wir es für besser, zusätzlich noch einen 240-Ω-Eingang vorzusehen, damit universelle Anwendungsmöglichkeiten gegeben sind. Der zusätzlich vorhandene Eingang schließt ja nicht aus, daß man, wann immer möglich, den (besseren) 75-Ω-Eingang benutzt.

Der AS 5000 E ist seit etwa November 1976 lieferbar, sein ungefährer unverbindlicher Preis beträgt ca. 3000 DM. Der Hersteller gewährt eine Garantie von einem Jahr (Materialersatz).

Marantz Model 112

In eine ganz andere Preiskategorie gehört der Marantz 112, dessen unverbindlicher Preis bei etwa 600 bis 630 DM liegt. Er ist als Ergänzung zum Vorverstärker 3800 und zur Endstufe 140 konzipiert, die zusammengenommen eine fast zierliche Komponentenanlage ergeben.

Das Model 112 bietet UKW- und Mittelwellenbereich, die Bereichsschalter findet man in der linken unteren Dreiergruppe von Drucktasten. Die dritte Taste schaltet die Zeitkonstante der Preemphasis auf 25 µs um, was bei einem eventuellen späteren Dolby-Betrieb nötig ist. In der rechten Dreiergruppe unterhalb des bei Marantz-Geräten üblichen Abstimmrades („gyro-touch-tuning") sind die Schalter für Mono und Muting sowie der Netzschalter vereint.

Die blau leuchtende Skala ist nicht sehr lang; am unteren Rand werden die jeweiligen Betriebszustände (Dolby, FM, AM, Muting, Stereo) durch rote bzw. weiße Leuchtschriften angezeigt. Das Abstimminstrument links außen dient bei Mittelwellenempfang als Signalstärkeanzeige, bei UKW-Empfang als Ratiomitteanzeige.

Die Rückseite des Gerätes enthält die Antennenklemmen (75 Ω, 300 Ω sowie AM), eine ausklappbare AM-Ferritantenne, die Ausgangsbuchsen für das Stereo-Signal sowie einen zusätzlichen Multiplex-Ausgang und schließlich eine Netzanschlußdose amerikanischer Norm. Der Netzstecker ist ein amerikanischer Flachstecker, der bekanntlich den deutschen Sicherheitsanforderungen nicht genügt.

Die Technik des Gerätes ist konventionell, die Abstimmung erfolgt durch einen Vierfach-Drehkondensator. Im ZF-Teil werden drei phasenlineare Keramikfilter verwendet, die über Transistoren und IC-Verstärker verbunden sind, der Stereo-Decoder arbeitet nach dem PLL (phase locked loop)-Prinzip. Der deutsche Importeur, die Firma Superscope, gewährt für das Model 112 wie für alle anderen elektronischen Komponenten eine Garantie von drei Jahren, die sich jedoch ausdrücklich nur auf den Ersatz oder die Nachbesserung eventuell defekter Teile beschränkt. Die Bedienungsanleitung ist zweisprachig (englisch und französisch).

Onkyo T-9

Äußerlich deutlich größer als der Marantz ist der T-9 von Onkyo, dessen unverbindlicher Preis etwa 950 DM beträgt. Er bietet im UKW-Bereich eine Quarzsynchronisationsschaltung, die ähnlich wie eine AFC den eingestellten Sender festhält, jedoch mit wesentlich besserer Stabilität und höherer Genauigkeit, als es konventionelle AFC-Schaltungen vermögen.

Die Abstimmskala ist mit mehr als 22 cm erfreulich lang, die Unterteilung ist sehr präzise. Der Mechanismus arbeitet leichtgängig und ohne Spiel. Unterhalb der Frequenzskalen für UKW und Mittelwelle befinden sich die beiden Abstimminstrumente für Signalstärke und Ratiomitte, rechts daneben drei Anzeigeleuchten „Locked", „Tuned" und „Stereo". Die Lampe „Tuned" zeigt an, daß die Quarzsynchronisierung in Betrieb ist und somit die Abstimmung („Tuning") korrekt ist. Bei Berührung des Sendereinstellknopfes erlischt diese Lampe als Zeichen dafür, daß

Neu: DENON -Laufwerke in Deutschland.

HIFI-Plattenspieler DENON GT-700

Antriebsart:	servogeregelter Direktantrieb
Drehzahlregelung:	netzfrequenz-unabhängige Wechselspannungs-Servoregelung
Drehzahlumschaltung:	elektronisch über Drucktasten-schalter
Drehzahlfeinregulierung:	getrennte Einsteller für beide Geschwindigkeiten
Plattenteller:	Aluminium-Spritzguß mit Stroboskop-Marken, 338 mm Durchmesser
Gleichlaufschwankungen:	≦ 0,04 % (DIN 45507)
Rumpel-Fremdspannungsabstand:	≧ 50 dB (DIN 45539)
Bauart:	S-förmiger Rohrtonarm mit Gegengewicht, Antiskating-Einrichtung und hydraulisch bedämpftem Tonarmlift

HALLE 20 STAND 5

SCOPE ELECTRONICS
VERTRIEB GMBH & PARTNER KG
GENERALVERTRETUNGEN FUR
BRD UND WESTBERLIN
2 HAMBURG 20
CURSCHMANNSTR. 20
TEL. 040 / 47 42 22
TX 02-11699 RuWEG



automatisch die Quarzsynchronisation ausgeschaltet ist. Die Empfindlichkeit dieser automatischen Ausschaltung kann mittels eines Schiebeschalters an der Geräterückseite in drei Stufen (high, normal, low) umgeschaltet werden. Die Einstellung ist so vorzunehmen, daß die Lampe bei Berührung des Knopfes sofort erlischt.
Die Lampe „Locked" zeigt an, daß an dieser Stelle ein empfangswürdiger Sender vorhanden ist und daß die Abstimmung des Gerätes sich im Fangbereich der Synchronisationsschaltung befindet. Dreht man den Knopf nach rechts oder links weiter, so erlischt die Lampe beim Verlassen des Fangbereiches, was etwa einem Ausschlag von 7 bis 8 mm am Ratiomitteinstrument entspricht. Läßt man innerhalb dieses Bereiches, also bei leuchtender „Locked"-Lampe, den Abstimmknopf los, so stimmt sich der Empfänger *exakt* auf Ratiomitte ab, was auch am Instrument beobachtet werden kann. Im Unterschied zu üblichen AFC-Schaltungen erfolgt hier nicht nur eine teilweise Nachregelung des Empfängers, sondern eine vollständige Kompensation der Fehlabstimmung, so daß stets die optimalen Empfangs- und Wiedergabeergebnisse zu erwarten sind. Eine Schwäche dieser Einrichtung ist natürlich ebenso wie bei „normalen" AFC-Schaltungen, daß eine Trennung zweier dicht benachbarter Sender innerhalb des Fangbereiches der Synchronisation nicht in beliebiger Weise möglich ist, da die Schaltung das Gerät automatisch auf den stärkeren Sender abstimmt.
Unterhalb des Skalenausschnittes befindet sich links außen der Netzschalter, daneben der Ausgangspegelsteller sowie vier einzeln auslösende Drucktastenschalter. Der erste schaltet einen Kalibrierton auf den Ausgang, der die Einpegelung eines Tonbandgerätes vor einer Aufnahme ermöglicht. Mit dem zweiten Schalter kann man die Stummabstimmung gemeinsam mit der Quarzsynchronisation abschalten, in diesem Falle erlischt auch die grüne „Tuned"-Anzeige. Dieser Schalter ist gleichzeitig auch noch der Mono/Stereo-Umschalter, d. h., Mono-Betrieb (bei gedrücktem Schalter) ist nur bei ausgeschalteter Stummabstimmung und Synchronisation möglich! Als nächstes folgt der Schalter für das Stereo-Rauschfilter, das durch Verminderung der Übersprechdämpfung den Signal-Rauschabstand verbessert, und schließlich als letzter rechts außen der Umschalter für die Empfangsbereiche Mittelwelle (AM) und UKW (FM).
Wie üblich findet man die Anschlußklemmen an der Geräterückseite; die Antennen werden an Schraubklemmen befestigt, für Mittelwelle ist eine Ferritantenne vorhanden. Über den Empfindlichkeitsumschalter wurde bereits berichtet. Weiterhin gibt es einen ebenfalls dreistufigen Umschalter für die Deemphasis mit den Stellungen: 75 µs, 50 µs und 25 µs. Hierdurch ist das Gerät wirklich universell verwendbar, in Amerika ebenso wie auch in Europa und auch bei späteren eventuellen Dolby-Sendungen.
Dem Gerät liegt eine ausführliche und gut gemachte deutsche Bedienungsanleitung bei, die Garantiezeit beträgt zwei Jahre (Teile und Arbeitszeit).
Zur Technik ist zu sagen: Die Abstimmung erfolgt über einen Dreifach-Drehkondensator, die Eingangsstufe arbeitet mit einem Dual-Gate-MOS-FET, der Stereo-Decoder ist eine PLL-Schaltung.

Sansui TU-3900

Mit einer Frontplattengröße von 40×12 cm^2 ist der Sansui TU-3900 fast so zierlich wie der Marantz. Der Skalenausschnitt erstreckt sich über die gesamte Gerätebreite, die Skalenlänge beträgt knapp 18 cm. Links befinden sich Signalstärke- und Ratiomitteinstrument, der Abstimmknopf ist annähernd mittig unterhalb der Skala angebracht. Die beiden rechts außen erkennbaren Drucktasten schalten zwischen Mittelwelle und UKW um, die beiden Tasten links unter dem Ratiomitteinstrument schalten die Stummabstimmung sowie einen Antennenabschwächer. Der Netzschalter ganz links außen ist als Drehschalter ausgebildet, eine Mono-Umschaltmöglichkeit gibt es nicht.
An der Rückseite bietet der TU-3900 fünf Cinch-Ausgangsbuchsen, neben den normalen Stereo-Ausgängen noch zwei Dolby-Ausgangsbuchsen zum Anschluß eines Dolby-Adapters sowie einen Diskriminatorausgang, an den man beispielsweise einen Vierkanal-Adapter anschließen kann, wenn eines Tages derartige Sendungen ausgestrahlt werden.
Die Abstimmung erfolgt über einen Dreifach-Drehkondensator, der Mechanismus ist leichtgängig und ohne Spiel. Mit einem kleinen Schiebeschalter auf der Platine im Geräteinneren kann die Deemphasis zwischen 50 und 75 µs umgeschaltet werden.
Zu dem Gerät gehört eine dreisprachige Bedienungsanleitung in französisch, deutsch und englisch. Der Importeur, die Compo-HiFi in Kaiserslautern, gewährt auf den TU-3900 wie auf alle Sansui-Produkte eine Garantie von zwei Jahren, die Material und Arbeitszeit einschließt. Zum TU-3900, dessen unverbindlicher Preis etwa 650 DM beträgt, gibt es einen passenden Verstärker unter der Bezeichnung AU-3900.

Yamaha CT-610

Die gesamte Empfängerserie CT von Yamaha war schon einmal in HiFi-Stereophonie 12/75 Gegenstand eines ausführlichen Testberichtes. Die Geräte sind zwischenzeitlich überarbeitet und verbessert worden, die neuen Typen sind an den geänderten Nummern, die jetzt alle auf 10 enden, erkennbar. Der CT-610 ist das „kleinste" Modell der neuen Reihe, die daneben noch die Modelle CT-810 und CT-1010 umfaßt. Der CT-610 wird zum unverbindlichen Preis von etwa 560 bis 570 DM angeboten; dazu passend gibt es den Verstärker CA-610, dessen Testbericht im übernächsten Heft erscheinen wird.
Am Design der Geräte hat sich gegenüber den Vorgängermodellen nicht viel geändert. Die Skalenlänge beträgt über 20 cm, die Instrumente sind unterhalb der Skala gleich links neben dem großen Abstimmknopf angeordnet. Die Funktionswahl sowie die Mono/Stereo-Umschaltung und die Einschaltung des Stereo-Rauschfilters erfolgen an einem gemeinsamen Drehknopf, mit dem auch in Stellung „Rec cal" ein interner Kalibrierton eingeschaltet werden kann, der die Aussteuerung eines Bandgerätes vor einer Aufnahme ermöglicht.
An der Rückseite findet man die übliche ausklappbare Ferritantenne für den Mittelwellenbereich, daneben einen Netzspannungsumschalter. Die Antennen werden an Schraubklemmen befestigt, für eine 75-Ω-Antenne steht zusätzlich eine Koax-Buchse zur Verfügung.

Was Sie über Lautsprecher wissen sollten.

Die üblichen Angaben über Lautsprecher sind nur dann als Qualitätsmerkmal objektiv und aussagekräftig, wenn Sie wissen, welche Daten relevant und wie diese zu interpretieren sind. Wenn es Ihnen wirklich auf High Fidelity, also auf naturgetreue Wiedergabe ankommt, sollten Sie sich nicht allein auf Ihr Ohr verlassen. Denn ein ungeübter Hörer wird durch subjektive Empfindungen, gerade beim scheinbar objektiven Lautsprecher A-B Vergleichstest, nur allzu leicht in die falsche Richtung beeinflußt. Der lauteren Box (höherer Wirkungsgrad) oder der Box mit der eindrucksvolleren Baßwiedergabe (oft Eigenschwingungen der Box oder unebener Frequenzgang) wird oft zu Unrecht der Vorrang gegeben.
Auch vor „Revolutionen" im Lautsprecherbau sollten Sie sich hüten, denn meist stellen sich solche als technische Prinzipien heraus, die mit High Fidelity in der angestrebten Perfektion nicht mehr viel zu tun haben.

Abstrahlcharakteristik/Wirkungsgrad

Wir veröffentlichen für jede Box Schalldruckkurven nicht nur auf Achse gemessen, d. h. im rechten Winkel zur Lautsprecherbox, sondern auch im Winkel von 30° und 45°, weil der Hörer möglichst in allen Teilen des Raumes gleich gut hören will. Hierin liegt das wichtigste Qualitätsmerkmal: DIE ABSTRAHL-CHARAKTERISTIK. Frequenzkurven eines Lautsprechers sind nur dann aussagekräftig, wenn sie in verschiedenen Hörwinkeln gemessen werden.

Durch die Gleichmäßigkeit aller Kurven ergibt sich, daß ein Lautsprecher mit gebündelter und zwangsläufig schlechter Abstrahlcharakteristik, lauter ist, als eine Box, die ihre Energie breit streuen muß. Den daraus resultierenden Wirkungsgradverlust auf Achse gemessen, nimmt KEF zugunsten einer besseren Abstrahlcharakteristik bewußt in Kauf.

Impedanzkurve und Phasenverhalten

Beachten Sie auch die Impedanzkurve! Je höher der unterste Punkt dieser Kurve liegt, je höher ist die Dauerbetriebsfestigkeit des Verstärkers, was besonders bei parallelem Betrieb mehrerer Lautsprecher wichtig ist.
Eine geringe Steilheit des Impedanzkurvenverlaufs erlaubt Ihnen darüberhinaus eine Beurteilung des Phasenverhaltens. Der kontrollierte Impedanzverlauf von KEF-Lautsprechern hat seinen Ursprung in der Zwei-Wege Technik und in der aufwendigen Frequenzweiche. Daß Zwei-Wege Boxen besser sein können als Drei- oder Vier-Wege Lautsprecher, hat KEF durch eigene Computertestprogramme bewiesen.

Frequenzweiche

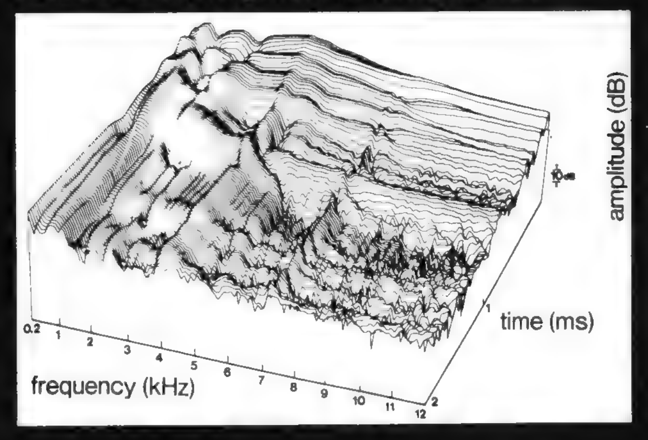
Der Grad der Vollkommenheit von KEF-Lautsprechern zeigt sich insbesondere durch die aufwendige Neuentwicklung der Frequenzweichen. KEF's „acoustic Butterworth-Frequenzweiche" fällt nicht mehr allein die Aufgabe zu, die Trennung von Tief- und Hochtöner vorzunehmen, sondern vielmehr die Angleichung des praktischen Frequenz- und Phasenverlaufs der Einzelchassis an theoretisch optimale Werte. So ist es gelungen, toleranzarme 18 dB-Weichen herzustellen, die bei glattem Frequenzverlauf absolute Phasenstabilität gewährleisten und zusätzlich nichtlineare Verzerrungen ausschalten.

Gehäuse

Aufgrund der großen Gesamtfläche des Gehäuses kann dieses ohne große Auslenkungen Eigenschwingungen produzieren, die zwar die Baßwiedergabe in der Amplitude steigern, jedoch unerwünschte Schwingungen darstellen, die im Original nicht enthalten sind. Durch Computersimulation hat KEF herausgefunden, an welcher Stelle im Gehäuse Versteifungen und spezielle Dämpfungsmatten mit hohem spezifischen Gewicht anzubringen sind. Gleichzeitig wurde die übliche Steinwolle durch zusätzliche Verwendung eines spezifisch abgestimmten Dämpfungsschaumstoffs abgelöst und die sogenannte Zweikomponentendämpfung erreicht.

10 Jahre Garantie

Dieser Qualitätsbeweis beruht nicht nur allein auf der Tatsache, daß jedes verwendete Bauteil einzeln auf die Einhaltung engster Toleranzen selektiert wird, die Lautsprecher präzise gefertigt werden und mehrere Kontrollen durchlaufen, sondern auch auf der Tatsache, daß KEF kostenaufwendige Grundlagenforschung auf dem Gebiet des Lautsprecherbaus betreibt. Der KEF Computer hat eines der spezialisiertesten Lautsprechertestprogramme der Welt. Das untenstehende dreidimensionale Computerbild führte u.a. zu völlig neuen Erkenntnissen.
Ein weiterer Beweis ist die Tatsache, daß für die Herstellung der Membranen anstelle der überwiegend üblichen Papiermembranen der Kunststoff BEXTRENE verwendet wird, der sich besonders durch Partialschwingungsarmut und besseres Dämpfungsverhalten auszeichnet.





INTERNATIONALE
FUNKAUSSTELLUNG 1977
BERLIN HALLE 20 STAND NR. 5

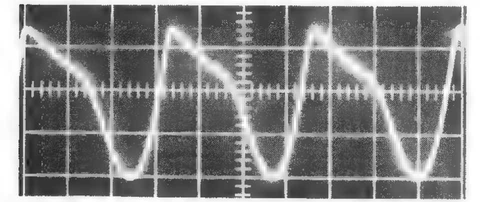
SCOPE ELECTRONICS
VERTRIEB GMBH & PARTNER KG
GENERALVERTRETUNGEN FÜR
BRD UND WESTBERLIN
2 HAMBURG 20
CURSCHMANNSTR. 20
TEL.: 040/47 42 22
TX. 02-11699 RuWEG



Zur Abstimmung wird auch beim CT-610 ein Dreifach-Drehkondensator verwendet, der Stereo-Decoder arbeitet als PLL-Schaltung. Dem Gerät liegt eine englische Bedienungsanleitung bei, die Garantie beträgt bei Yamaha üblicherweise zwei Jahre (Teile und Arbeitszeit).

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Die vier japanischen Geräte mit konventioneller Senderabstimmung bieten unterschiedliche, aber durchweg ordentliche Skalengenauigkeit, der Onkyo erwies sich hier sogar mit einem maximalen Fehler von nur 70 kHz am Skalenanfang als ausgezeichnet. Beim Yamaha konnten wir eine konstante Fehlanzeige über die gesamte Skala feststellen. Würde man die Zeigerstellung um etwa 100 bis 150 kHz korrigieren, wären auch diese Werte gut. Der ASC zeigte keinerlei Frequenzabweichung, was wegen des Synthesizer-Prinzips ja eigentlich auch zu erwarten war und was einer der Vorteile dieses Prinzips ist, bei dem die Genauigkeit nur von der Präzision und Stabilität des Quarzes im Mutteroszillator abhängt. Der ASC ist auch der einzige in diesem Testfeld, dessen Signalstärkeinstrument einen genügend großen Anzeigebereich aufweist. Der Marantz hat überhaupt kein Signalstärkeinstrument, bei den anderen drei Geräten, insbesondere beim Sansui, ist der Anzeigebereich für die Ausrichtung einer Rotorantenne zu gering. Was die Ratiomitteinstrumente betrifft, stellten wir beim Sansui und Yamaha eine geringe Fehlanzeige fest, beim Yamaha stimmten zudem Vollausschlag des Signalstärkeinstruments und Mittenanzeige des Ratiomitteinstruments nicht überein. Die Frequenzstabilität gegenüber Schwankungen der Netzspannung ist bei allen Geräten in Ordnung. Die Ausgangsspannungen sind beim ASC und Marantz mit 1 V für ±40 kHz Hub auf der Senderseite recht hoch, die drei anderen Geräte bieten jeweils etwa 10 dB geringere Werte; die Ausgangswiderstände sind in allen Fällen ausreichend klein. Der Onkyo und der Yamaha bieten zusätzlich einen internen NF-Oszillator, dessen Ausgangsspannung 400 mV beim Onkyo und max. 500 mV beim Yamaha beträgt. Diese Werte liegen jeweils um etwa 1 dB über den Ausgangsspannungen, die bei Modulation mit ±40 kHz erzielt werden, sie sind also zur Einpegelung eines Bandgerätes gut geeignet. Bei beiden Geräten ist das Ausgangssignal dieses Oszillators nicht rein sinusförmig (Bild 7), sondern deutlich verzerrt, so daß auch Oberschwingungen darin enthalten sind, was die Brauchbarkeit als Pegelton erhöht.



7 Signal des internen Oszillators

Bei der Durchsicht und Bewertung der folgenden Meßergebnisse ist grundsätzlich zu beachten, daß wir beim AS 5000 E erstmals nicht am 240-Ω-Eingang messen konnten, weil, wie oben beschrieben, ein solcher nicht vorhanden ist. Dennoch können die angegebenen Werte direkt mit den Werten aus anderen Tests verglichen werden, da wir seit jeher nicht die an der Antennenbuchse anliegende Spannung angegegen haben, sondern die EMK („Urspannung") des Meßsenders. Dies ist auch im vorliegenden Falle so mit dem einzigen Unterschied, daß bei der Messung die zweimalige Transformation (60 Ω/240 Ω und dann wieder 240 Ω/75 Ω) entfallen ist. Hiermit sind natürlich auch die dabei entstehenden unvermeidlichen Verluste (etwa 2 dB) entfallen, so daß die Werte des AS 5000 E durchweg um diesen Betrag besser sind als die anderer Geräte, die an der 240-Ω-Buchse gemessen wurden. Aber auch noch unter dieser Berücksichtigung müssen die Werte der Eingangsempfindlichkeit des AS 5000 E als ausgezeichnet gelten.

Von den anderen Geräten bieten der Marantz und der Onkyo ebenfalls sehr gute Werte, während Sansui und Yamaha demgegenüber zahlenmäßig etwas abfallen, was aber für die Praxis keine allzu große Bedeutung hat.

Die Signal-Rauschspannungsabstände liegen mit einer Ausnahme allesamt über 60 dB und somit über den Werten des üblichen Programmaterials. Nicht ganz so erfreulich sieht es bei einigen Geräten hinsichtlich der Pilottonunterdrückung aus. Hier können nur der Marantz und der Onkyo voll überzeugen. Beim ASC ist zwar die NF-seitige Pilottonunterdrückung mit 63 dB sehr gut, jedoch treten deutliche Intermodulationen auf (Bild 4a), deren Dämpfung gegenüber dem Nutzsignal bei hohen Frequenzen nur wenig mehr als 30 dB beträgt. Auch bei niederen Signalfrequenzen sind sie vorhanden, wie das linke Diagramm von Bild 4a erkennen läßt, wenngleich ihre Dämpfung hier über 60 dB beträgt und somit das Klangbild nicht stark beeinflußt wird. Beim Sansui ist die Pilottonunterdrückung generell unbefriedigend; der 19-kHz-Pilotton liegt zwar gut 57 dB unter dem Nutzsignal, jedoch ist der 38-kHz-Hilfsträger nahezu ungedämpft. Durch Intermodulationen entstehen hier Seitenbänder, deren Pegel sogar noch höher liegt als der des Hilfsträgers selbst (Bild 4d). Beim Yamaha schließlich beträgt die Dämpfung des Pilottones nur knapp 40 dB; auch hier ist der Oberschwingungsgehalt hoher Signalfrequenzen mit 7% zu groß.

Was den Klirrfaktor anbetrifft, bei dessen Messung ja der Pilotton durch ein zusätzliches Filter nochmals herausgesiebt wird, so können hier alle Geräte gleichermaßen überzeugen. Die zahlenmäßig etwas größeren Werte beim ASC haben für die Praxis wohl nur geringe Bedeutung, sie werden wahrscheinlich durch die ungleichmäßige Durchlaßkurve verursacht (Bild 5a). Auch bezüglich des Übertragungsbereichs gibt es – zumindest in den Höhen – keine Beanstandungen; beim Sansui könnte allerdings der Baßabfall etwas tiefer einsetzen. Die Übersprechdämpfungen sind allesamt nicht gerade überwältigend, für die Praxis aber ausreichend. Beim ASC stellten wir im Baßbereich einen Rückgang bis auf Werte um 3 dB fest, aber dies hat akustisch nur geringe Bedeutung, da ja im Baßbereich eine Ortung ohnehin nicht möglich ist. Beim Onkyo bleiben Übersprechen und Klirrgrad auch dann gering, wenn das Gerät verstimmt ist (Bild 3c), bei der Messung dieses Punktes war natürlich die Quarzsynchronisation eingeschaltet. Die Bilder belegen die einwandfreie Funktion dieser Schaltung und machen auch die damit erzielbaren Vorteile deutlich. Der Haltebereich beträgt etwa ±350 kHz.

Die Trennschärfe ist bei allen Geräten durchschnittlich. Das beste Ergebnis erzielt hier zweifellos der Onkyo, der bei etwas geringerer Bandbreite in die Spitzenklasse eingestuft werden könnte. Recht ordentlich sind auch noch die Kurven des Marantz und des Yamaha, wogegen beim Sansui die HF-ZF-Bandbreite mit 260 kHz doch entschieden zu groß ist und die Kurve des ASC insgesamt einen recht ungewöhnlichen Eindruck macht. Hier sind die beiden Flanken nicht gerade, sondern zeigen etwa im Bereich ±200 kHz eine deutliche Ausbauchung, so daß auch die Werte der Sperrung bei ±300 kHz nur sehr mäßig sind. Auch die für die Nahselektion wichtige Bandbreite ist nicht optimal; ein Wert von 160 kHz ist für einen Spitzenempfänger zu groß.

Das Großsignalverhalten ist bei allen Geräten mit Ausnahme des Sansui und des Yamaha in Ordnung; ASC, Marantz und Onkyo zeigen auch bei 100,5 MHz keine Mehrfachempfangsstellen. Beim Yamaha erkennt man deutlich eine Mehrfachempfangsstelle (Bild 6e), die bei der kritischen Frequenz gerade um die halbe ZF oberhalb der Nutzfrequenz auftritt, beim Sansui sind es sogar mehrere. Auf dem bei 100,5 MHz aufgenommenen Diagramm sind es insgesamt sechs, davon eine unterhalb der Nutzfrequenz. Es ist also sicherlich nicht ohne Grund, daß ausgerechnet der Sansui einen zusätzlichen Schalter zur Abschwächung des Antennensignals aufweist. Jedoch muß man sich darüber im klaren sein, daß die Wirksamkeit eines solchen Schalters eingeschränkt ist, weil er nur dann einen Nutzen hat, wenn man gerade die zu stark einfallende Station hören möchte. Will man dagegen andere Sender empfangen, so nützt dieser Schalter gar nichts. Hat man ihn nämlich ausgeschaltet, so schlägt der zu starke Ortssender durch, hat man ihn dagegen eingeschaltet, so schwächt er auch das Signal des empfangenen Senders, was in den meisten Fällen zu ungenügender Qualität führt.

Empfangs- und Betriebstest

Neben dem üblichen Betriebstest haben wir auch hier mit allen fünf Geräten einen Empfangsvergleich durchgeführt, bei dem die Geräte mit einem Referenzempfänger der Spitzenklasse (Revox A-720) sowie paarweise untereinander verglichen wurden. Hierbei konnten alle fünf Kandidaten hinsichtlich der Wiedergabequalität stark einfallender Sender recht ordentlich abschneiden. Klangunterschiede waren gehörmäßig schwer zu erfassen. Zwar wirken sich die in Kategorie III „Wiedergabequalität" zusammengefaßten, gemessenen Eigenschaften selbstverständlich auf die Klangqualität aus. Hörbar werden Unterschiede jedoch nur, wenn ein stark einfallender Sender während des Hör- und Betriebstests zufällig gerade ein qualitativ geeignetes Programm sendet. Deutliche Unterschiede ergaben sich jedoch hinsichtlich der Empfindlichkeit und vor allem der Trennschärfe. So konnte beispielsweise der Sender Feldberg des Hessischen Rundfunks auf 94,40 MHz, der an unserem Empfangsort in Karlsruhe aus N/NO-Richtung mit 200 µV einfällt und dessen frequenzmäßig benachbarte Sender bei 94,10 MHz (–300 kHz) und bei 94,70 MHz (+300 kHz) liegen, nur mit unserem Vergleichsgerät einwandfrei empfangen werden. Die Mono-Wiedergabe war hierbei absolut sauber, stereo nur ganz leicht ver-

E=ENERGIE

Wharfedale's neue E-Typen sind hochdynamische Energiewandler: 94 db Schalldruck bereits bei 1 Watt Verstärkerleistung (nach DIN) – 96 db schon bei 1,2 Watt (= Betriebsleistung).
Das bedeutet: Bei einem Lautsprecher der E-Serie erzielen Sie mit einem 20-Watt-Verstärker dieselbe Lautstärke, die konventionelle geschlossene Boxen erst an teuren 200-Watt-Verstärkern erreichen.
Das Ergebnis ist eine phänomenal gesteigerte Dynamik trotz gleichbleibender Verstärkerleistung.
Die E-Serie präsentiert somit in puncto Frequenzgang, Verzerrungsarmut und Breitbandigkeit und unter Berücksichtigung ihres enormen Schalldruckvermögens die physikalischen Grenzen der heutigen Lautsprecher-Technologie.

WHARFEDALE



HALLE 20 STAND 5

SCOPE ELECTRONICS
VERTRIEB GMBH & PARTNER KG
GENERALVERTRETUNGEN FÜR
BRD UND WESTBERLIN
2 HAMBURG 20
CURSCHMANNSTR. 20
TEL.: 040 / 47 42 22
TX: 02-11699 RuWEG

SCOPE

Ergebnisse unserer Messungen	ASC AS 5000 E	Marantz Model 112	Onkyo T-9	Sansui TU-3900	Yamaha CT-610
I Allgemeine Betriebseigenschaften					
Frequenzbereich FM (UKW)	87.5 bis 108.0 MHz	86,9 bis 108,3 MHz	87.35 bis 108.47 MHz	86,80 108,95 MHz	87.36 bis 108 9 MHz
Skalengenauigkeit (UKW)					
Frequenzabweichung 88 MHz:	±0	+ 70 kHz	−70 kHz	+ 40 kHz	− 60 kHz
92 MHz:	±0	+150 kHz	+ 0 kHz	+130 kHz	− 50 kHz
96 MHz:	±0	+170 kHz	+20 kHz	+ 40 kHz	−110 kHz
100 MHz:	±0	+120 kHz	−10 kHz	+ 50 kHz	−160 kHz
104 MHz:	+0	+ 70 kHz	−20 kHz	+ 80 kHz	−220 kHz
108 MHz:	±0	+130 kHz	−20 kHz	+ 90 kHz	−100 kHz
Abstimminstrumente					
Signalstärkeinstrument Vollausschlag für	>300 mV	(–)	500 µV	50 µV	250 µV
Ratiomitteinstrument Frequenzabweichung gegenüber Rauschminimum	± 0 kHz	± 0 kHz	+ 0 kHz	−40 kHz	+ 20 kHz
Empfindlichkeit/Skt.	±50 kHz	±25 kHz	±25 kHz	±40 kHz	±150 kHz
Frequenzstabilität (190 V bis 250 V)	±0 kHz	±0 kHz	±0 kHz	±0 kHz	±0 kHz
Ausgangsspannung (bei 1 kHz, ±40 kHz Hub)					
Ausgang fixed	1,0 V	1,0 V	(–)	350 mV	(–)
Ausgang variable	(–)	(–)	0 bis 360 mV	(–)	0 bis 440 mV
Innenwiderstand (f = 1 kHz)					
Ausgang fixed	3 kΩ	600 Ω	(–)	1,3 kΩ	(–)
Ausgang variable	(–)	(–)	2.2 kΩ	(–)	1 kΩ
II Empfindlichkeit					
Begrenzereinsatz (–3 dB)	0,7 µV (−28 dBpW)	0,6 µV (−29 dBpW)	0.6 µV (−29 dBpW)	1.0 µV (−25 dBpW)	0,7 µV (−28 dBpW)
Eingangsempfindlichkeit					
mono 26 dB S+N/N	0,8 µV (−27 dBpW)	1,1 µV (−24 dBpW)	1.1 µV (−24 dBpW)	1.25 µV (−22,5 dBpW)	1.6 µV (−21 dBpW)
stereo 46 dB S+N/N	30 µV (+4 dBpW)	28 µV (+3 dBpW)	27 µV (+3 dBpW)	50 µV (+9 dBpW)	45 µV (+8 dBpW)
Stummabstimmung					
Schaltschwelle	0 bis 2 µV	5 µV	3 µV	9 µV	5 µV
hierbei S+N/N mono	41 dB	49 dB	46 dB	53 dB	48 dB
hierbei S+N/N stereo	23 dB	30 dB	26 dB	32 dB	27 dB
Stereo-Umschaltung	40/100 µV	5 µV	3 µV	9 µV	5 µV
hierbei S+N/N	48/55 dB	30 dB	26 dB	32 dB	27 dB
III Wiedergabegüte U_e = 1 mV, ±40 kHz Hub					
Signal-Rauschspannungsabstand					
Fremdspannungsabstand mono	68 dB	≧69 dB	63 dB	74 dB	≧71 dB
stereo	61 dB	≧63 dB	64 dB	65 dB	≧58 dB
Geräuschspannungsabstand mono	77 dB	75 dB	70 dB	72 dB	75 dB
stereo	60 dB	69 dB	68 dB	67 dB	65 dB
Pilotton-Fremdspannungsabstand (±67,5 kHz)	≧63 dB	≧62 dB	60 dB	≧34 dB	40 dB
Pilottonverzerrungen (9,2 kHz)					
a) Intermodulationsanteile	2.8 %	0.7 %	0.8 %	≦0,8%	1.8 %
b) Oberschwingungsgehalt	0.35 %	0,5 %	0.35 %	≦9,0%	≦7.0 %
Klirrfaktor					
f_m = 1 kHz, ±40 kHz Hub	≦0.3 %	≦0.11 %	≦0.17 %	≦0,13%	≦0.22 %
= 1 kHz, ±75 kHz Hub	≦0.4 %	≦0.16 %	≦0.22 %	0,22%	≦0.22 %
= 250 Hz	≦0.4 %	≦0.15 %	≦0.07 %	0,12%	≦0.3 %
= 6,3 kHz	≦0.54 %	≦0.6 %	≦0,14 %	≦0,7 %	≦0.6 %
Übertragungsbereich (–3 dB) für Preemphasis 50 µs	22 Hz bis 15.3 kHz	<10 Hz bis 15,4 kHz	10 Hz bis 16.2 kHz	41 Hz bis 16,1 kHz	9 Hz bis 14,5 kHz
Übersprechdämpfung (1 kHz)	≧30 dB	≧36 dB	≧37 dB	≧35 dB	≧35 dB
IV Trennschärfe Nutzsenderspannung U_e = 100 µV					
HF-ZF-Bandbreite	160 kHz	175 kHz	175 kHz	260 kHz	160 kHz
Sperrung (±300-kHz-Selektion)	45 dB	66 dB	>70 dB	60 dB	64 dB
Kreuzmodulationsdämpfung (±300 kHz)	33 dB	43 dB	67 dB	39 dB	53 dB
Großsignalselektion	Bild 6a	Bild 6b	Bild 6c	Bild 6d	Bild 6e
Gleichwellenselektion (U_e = 1 mV)	6.5 dB	1,2 dB	1.2 dB	1,7 dB	0.8 dB
Spiegelfrequenzdämpfung	97 dB	>100 dB	>100 dB	66 dB	62 dB
ZF-Dämpfung	>100 dB	>100 dB	>100 dB	>100 dB	84 dB

LEAK

1934 Harold Leak gründet die Firma H. J. Leak & Co Ltd. mit dem Ziel, Verstärker zur Theaterbeschallung zu bauen.
1945 Das Leak-Laboratorium bringt den ersten Verstärker mit weniger als 0,1 % Verzerrung heraus.
1960 Die Entwicklung der bahnbrechenden Sandwich-Membran ist abgeschlossen.
1975 Professor P. A. Fryer stellt auf der AES-Convention das bei der Leak-Fertigung angewendete Holographie-Verfahren vor.
1977 Scope Electronics bietet im Rahmen des neuen Leak-Programms das frequenzgesteuerte Laufwerk 3001 an.

HALLE 20 STAND 5

SCOPE ELECTRONICS
VERTRIEB GMBH & PARTNER KG
GENERALVERTRETUNGEN FÜR
BRD UND WESTBERLIN
2 HAMBURG 20
CURSCHMANNSTR. 20
TEL.: 040 / 47 42 22
TX: 02-11699 RuWEG



rauscht. Der ASC klang mono fast sauber (ganz leichtes Zwitschern), stereo jedoch deutlich verrauscht, wenngleich eine Nuance besser als die japanischen Kandidaten. Der Marantz war mono in Ordnung, bot jedoch bei stereo neben deutlichem Rauschen auch etwas Zwitschern. Beim Onkyo war Stereo-Betrieb nicht möglich, da die Stereo-Umschaltung untrennbar mit der Muting verknüpft ist und gerade bei diesem Sender ein dauerndes Ein- und Ausschalten der Muting erfolgte. Bei Umschaltung auf Mono (und gleichzeitiger Ausschaltung der Quartz-locked-Schaltung) ergab sich einwandfreie Wiedergabe, vergleichbar mit Marantz und Revox. Der Sansui bietet wie beschrieben keine Mono-Umschaltmöglichkeit, bei Stereo lieferte er keine empfangswürdige Qualität. Beim Yamaha schließlich war der Mono-Empfang fast sauber (ganz leichtes Zwitschern, wie ASC), stereo zeigte sich jedoch deutliches Rauschen und Zwitschern. Bereits nach diesen Ergebnissen kann festgestellt werden, daß keines der Geräte die Anforderungen der Spitzenklasse zu erfüllen vermag. So gelang es auch in einem zweiten Test mit keinem der Geräte, den Bayrischen Rundfunk auf 95,6 MHz zu empfangen, der an unserem Empfangsort mit nur 30 µV Antennenspannung sehr schwach einfällt und wegen der beiden Nachbarsender in jeweils 100 kHz Frequenzabstand höchste Selektionsanforderungen stellt. Das Referenzgerät brachte BR I an diesem Tag in Mono ganz leicht gestört, in Stereo zeitweise ordentlich, zeitweise stark gestört.

Abschließend unternahmen wir noch einen weiteren Test mit einer etwas stärker einfallenden Station, bei der jedoch die Trennschärfeanforderungen nicht ganz so hoch sind. Dies war wiederum der Sender Feldberg des Hessischen Rundfunks, allerdings dieses Mal das dritte Programm auf 89,30 MHz. Hier befinden sich die benachbarten Sender bei 88,80 MHz (also –500 kHz) und 89,50 (+200 kHz), beide fallen jedoch relativ stark mit über 1 mV Antennenspannung an unserem Empfangsort ein.

Wegen dieser unsymmetrisch angeordneten Nachbarsender konnte HR III bei exakter Abstimmung des Empfängers überhaupt nur mit unserem Vergleichsgerät Revox empfangen werden. Alle anderen Empfänger benötigten, um diesen Sender wiederzugeben, eine mehr oder weniger starke Verstimmung zu niedrigeren Frequenzen hin, um den stark einfallenden SDR II auf 89,50 MHz hinreichend auszublenden. Dies kann ohne weiteres geschehen, da ja, wie oben angegeben, der Frequenzabstand nach unten hin zur nächsten Station 500 kHz beträgt, allerdings verschlechtern sich dann selbstverständlich Klirrgrad und Übersprechdämpfung.

Beim Revox-Vergleichsgerät war (bei exakter Abstimmung!) der Empfang mono sauber, stereo mittel bis stark verrauscht; durch Fehlabstimmung auf 89,25 bzw. 89,20 MHz konnte die Stereo-Wiedergabe verbessert werden. Mit dem ASC war bei Abstimmung auf 89,30 MHz ein Empfang weder mono noch stereo möglich, bei Verstimmung auf 89,25 konnte das Programm wenigstens mono gehört werden, war jedoch stark gestört, stereo zusätzlich verrauscht. Eine einigermaßen befriedigende Ausblendung des Nachbarsenders auf 89,50 MHz war erst bei starker Fehlabstimmung auf 89,20 MHz möglich, jedoch auch hier erreichte die Wiedergabequalität nicht die des Revox. Auch der Marantz mußte deutlich fehlabgestimmt werden (ca. 8 mm Zeigerausschlag nach links am Ratiomitteinstrument), hierbei war die Wiedergabequalität mono fast gleich wie beim Revox, stereo jedoch ergab sich kein brauchbarer Empfang, die Wiedergabe war deutlich schlechter als die des ASC auf 89,20 MHz. Beim Onkyo ist bereits bei exakter Abstimmung das Programm hörbar, jedoch spricht der Nachbarsender recht deutlich herein. Bei Fehlabstimmung etwa 5 mm am Ratiomitteinstrument nach links ist bei Mono-Betrieb (also ausgeschalteter Quartz-locked-Schaltung) gute Wiedergabequalität, vergleichbar mit dem Revox, möglich; Stereo-Empfang ist auch hier wegen der Koppelung der Stereo-Umschaltung mit der Muting und der Quartz-locked-Schaltung nicht möglich, das Gerät schaltet die Stummabstimmung dauernd ein und aus. Der Sansui erwies sich auch bei diesem Test als der schwächste in diesem Feld. Auch bei erheblicher Fehlabstimmung war die Wiedergabequalität schlechter als bei den anderen Kandidaten. Mit dem Yamaha schließlich konnte das Programm auch bei fast exakter Abstimmung einigermaßen gut empfangen werden, allerdings störte schon bei Mono ein leichtes Zwitschern, das sich leider auch durch Fehlabstimmung nicht beseitigen ließ. Stereo-Wiedergabe war mit dem Yamaha nicht möglich, da auch hier Stereo-Umschaltung und Muting miteinander gekoppelt sind. In Stellung Stereo tritt wegen der geringen Signalstärke des Senders die Muting in Kraft und schaltet das Programm ab.

Abschließend noch einige Bemerkungen zum allgemeinen Betriebstest: Die Bedienung ist bei allen Geräten einfach und unkompliziert, die Abstimm-Mechanismen arbeiten alle leichtgängig und ohne Spiel, den gefühlsmäßig besten Eindruck machen hier der Onkyo und der Yamaha. Sehr angenehm sind die Stationstasten des ASC, die eine schnelle und sichere Senderwahl (allerdings nicht ganz geräuschlos, es ertönt jedesmal ein leichtes „Plopp" im Lautsprecher) ermöglichen. Solange das Gerät an das Netz angeschlossen ist, bleiben die einmal gespeicherten Sender beliebig lange erhalten, bei Stromausfall jedoch oder bei Netztrennung geht die Information im Verlauf von ein bis drei Tagen verloren und muß wieder neu eingegeben werden. Zur Kennzeichnung der eingestellten Sender werden kleine Beschriftungsplättchen mit den wichtigsten Stationsnamen mitgeliefert, die unterhalb der Stationstasten in zwei kleine Löcher eingesteckt werden können. Die automatische Schnellabstimmung arbeitet einwandfrei, das Signalstärkeinstrument ist aufgrund seines weiten Anzeigebereiches für die optimale Ausrichtung einer Rotorantenne hervorragend geeignet.

Beim Marantz haben wir festgestellt, daß die automatische Mono/Stereo-Umschaltung ebenso wie die Muting-Schaltung leicht knackt; bei geschalteter Muting ist das Programm noch leicht im Hintergrund durchhörbar. Beim Onkyo zeigte der Mute/-Locked-Schalter ganz leichtes Knacken, alle anderen Schalter und Bedienungselemente funktionierten störungsfrei. Die Quarzsynchronisation arbeitet einwandfrei; man braucht sich in keiner Weise darum zu kümmern, da sie sich ja bei Berührung des Abstimmknopfes automatisch ausschaltet. Bei genügend stark einfallenden Sendern ist die damit erzielbare exakte Abstimmung und Stabilität ein bemerkenswerter Pluspunkt, bei schwach einfallenden Sendern kann diese Schaltung jedoch, wie oben beschrieben, zu Schwierigkeiten führen; sie muß in diesem Falle ausgeschaltet werden.

Beim Sansui arbeitete die Stummabstimmung nicht immer hundertprozentig sauber: Erstens schaltet sie sich mit deutlich hörbarem Plopp ein und aus, zweitens hört man des öfteren starkes Zischen auf den Flanken der Sender, wenn die Muting eigentlich schon abgeschaltet haben sollte. Ein leichtes Ploppgeräusch stellten wir auch beim Yamaha fest, wenn die Muting ein- oder ausschaltet.

Gesamturteile

ASC AS 5000 E

Der AS 5000 E ist der erste Synthesizer-Empfänger deutscher Entwicklung und Fertigung. Er bietet neben den Annehmlichkeiten der Synthesizer-Abstimmung hohen Bedienungskomfort. Die Meßergebnisse jedoch werden nicht in allen Punkten den Ansprüchen gerecht, die man heute an ein Spitzengerät dieser Preisklasse stellt. Das Gerät bietet neben sehr guter Eingangsempfindlichkeit ordentliche Wiedergabedaten, aber zumindest für Fernempfang und dicht belegte Empfangsgebiete ungenügende Trennschärfe. Die Preis-Qualität-Relation ist erst dann als korrekt zu bezeichnen, wenn das Gerät hinsichtlich der Bewertungskategorien III und IV verbessert ist.

I	**Allgemeine Eigenschaften**	**9**
II	**Empfindlichkeit**	**8**
III	**Wiedergabegüte**	**6**
IV	**Trennschärfe**	**2**

Marantz Model 112

Der Marantz ist ein kleiner, preisgünstiger Empfänger mit guter Empfindlichkeit und ausgezeichneten Wiedergabedaten. Leider verfügt er über kein Signalstärkeinstrument, weshalb er in der Kategorie I nur 4 Punkte bekommt. Die Trennschärfe für ±300 kHz Frequenzabstand ist hinreichend, die Bandbreite mit 175 kHz allerdings für Nahselektion zu groß. Dennoch günstige Preis-Qualität-Relation.

I	**Allgemeine Eigenschaften**	**4**
II	**Empfindlichkeit**	**8**
III	**Wiedergabegüte**	**9**
IV	**Trennschärfe**	**4**

Onkyo T-9

Der Onkyo T-9 ist zwar etwas teurer als die drei anderen Japaner dieses Tests, er bietet jedoch in allen vier Bewertungsgruppen gute bis sehr gute Daten. Darüber hinaus darf die Quarzsynchronisationsschaltung nicht unerwähnt bleiben, die in der Praxis bei stark einfallenden Sendern eine Bedienungserleichterung und durch das exakte Synchronisieren des Empfängers auch eine Qualitätsverbesserung ermöglicht. Empfindlichkeit und Wiedergabedaten sind sehr gut, bei der Trennschärfe wird wegen der hohen Flankensteilheit der Filter und den daraus resultierenden ausgezeichneten Werten für ±300 kHz Frequenzabstand trotz der Bandbreite von 175 kHz eine Bewertung

ASC AS 5000 E

1a Signal-Rauschspannung-Diagramm, gemessen an 75-Ω-Koaxbuchse

2a Frequenzgang und Übersprechdämpfung

3a Verhalten bei Verstimmung

4a Pilottonunterdrückung; links: Pilotton-Fremdspannungsabstand, rechts: Pilottonverzerrungen

5a Wirksame Trennschärfe

6a Großsignalverhalten

Marantz Model 112

1b Signal-Rauschspannung-Diagramm, gemessen an 240 Ω

2b Frequenzgang und Übersprechdämpfung

3b Verhalten bei Verstimmung

4b Pilottonunterdrückung; links: Pilotton-Fremdspannungsabstand, rechts: Pilottonverzerrungen

5b Wirksame Trennschärfe

6b Großsignalverhalten

Onkyo T-9

1c Signal-Rauschspannung-Diagramm, gemessen an 240 Ω

2c Frequenzgang und Übersprechdämpfung

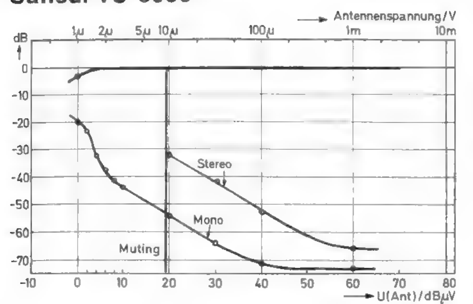
3c Verhalten bei Verstimmung

4c Pilottonunterdrückung; links: Pilotton-Fremdspannungsabstand, rechts: Pilottonverzerrungen

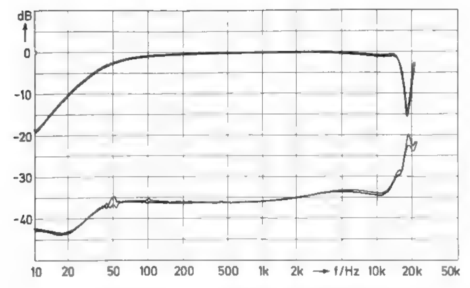
5c Wirksame Trennschärfe

6c Großsignalverhalten

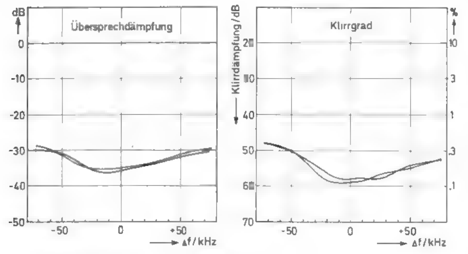
Sansui TU-3900



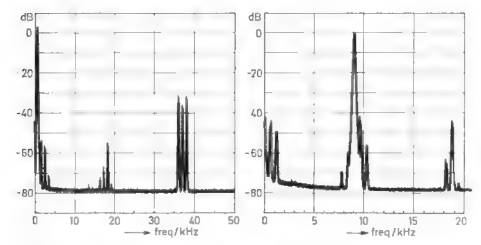
1d Signal-Rauschspannung-Diagramm, gemessen an 240 Ω



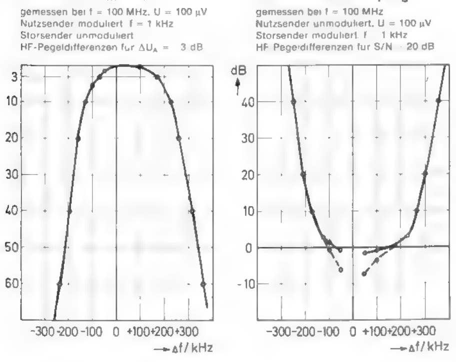
2d Frequenzgang und Übersprechdämpfung



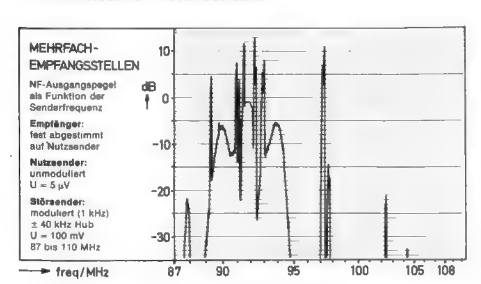
3d Verhalten bei Verstimmung



4d Pilottonunterdrückung; links: Pilotton-Fremdspannungabstand, rechts: Pilottonverzerrungen

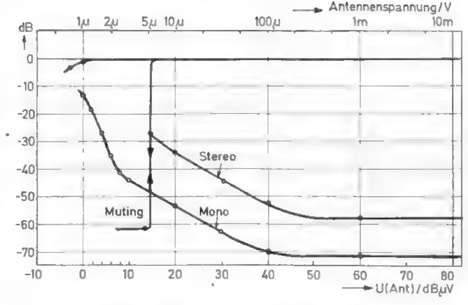


5d Wirksame Trennschärfe

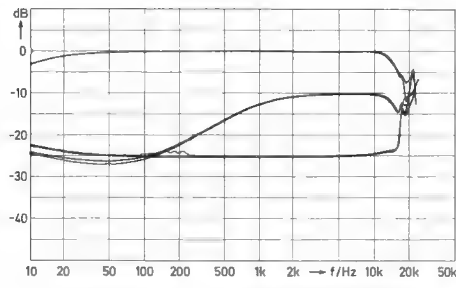


6d Großsignalverhalten

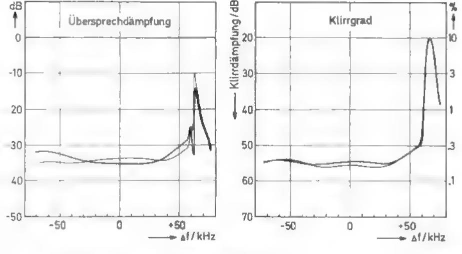
Yamaha CT-610



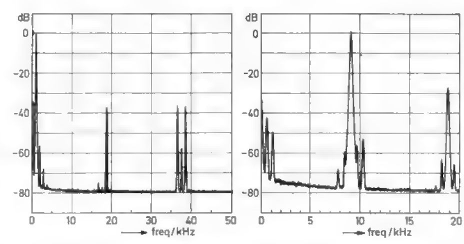
1e Signal-Rauschspannung-Diagramm, gemessen an 240 Ω



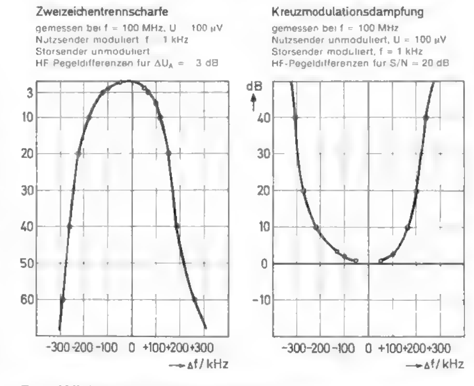
2e Frequenzgang und Übersprechdämpfung



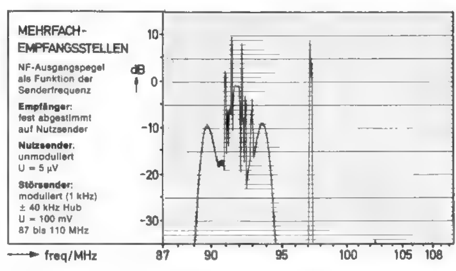
3e Verhalten bei Verstimmung



4e Pilottonunterdrückung; links: Pilotton-Fremdspannungsabstand, rechts: Pilottonverzerrungen



5e Wirksame Trennschärfe



6e Großsignalverhalten

von 7 erreicht. Alles in allem gute Preis-Qualität-Relation.

I	**Allgemeine Eigenschaften**	**6**
II	**Empfindlichkeit**	**8**
III	**Wiedergabegüte**	**8**
IV	**Trennschärfe**	**7**

Sansui TU-3900

Der Sansui bietet insgesamt nur durchschnittliche Daten, bezüglich der Trennschärfe ist er eindeutig das schwächste Gerät dieses Tests. In der Kategorie I wird nur eine Bewertung von 4 erzielt, weil das Signalstärkeinstrument bereits bei 50 μV seinen Vollausschlag erreicht, was wirklich zu früh ist, in der Kategorie III wäre eigentlich eine 7 zu vergeben gewesen, die jedoch wegen der weit unter dem Durchschnitt liegenden Pilottonunterdrückung um 1 Punkt abgewertet wurde. Im Vergleich zu den anderen Kandidaten dieses Tests erscheint die Preis-Qualität-Relation nicht so günstig

I	**Allgemeine Eigenschaften**	**4**
II	**Empfindlichkeit**	**5**
III	**Wiedergabegüte**	**6**
IV	**Trennschärfe**	**1**

Yamaha CT-610

Der Yamaha ist unter den hier vorgestellten Testkandidaten zwar der billigste, jedoch kann er in keiner Kategorie eine Bewertung über 6 erzielen. Insgesamt also ein ausgeglichenes Gerät der unteren Mittelklasse, das keine ausgeprägten Stärken oder Schwächen aufweist. Die Preis-Qualität-Relation ist befriedigend.

I	**Allgemeine Eigenschaften**	**5**
II	**Empfindlichkeit**	**6**
III	**Wiedergabegüte**	**4**
IV	**Trennschärfe**	**5**

Zusammenfassung

Im vorliegenden Vergleichstest haben wir ein Gerät deutscher Entwicklung und Fertigung, das aufgrund seiner Technik und seines Preises den Anspruch auf Spitzenklasse erhebt, mit vier Geräten japanischer Herkunft verglichen, die vom Preis her in die untere Mittelklasse eingestuft werden können. Um die in ihn gesetzten Erwartungen voll erfüllen zu können, müßte der ASC eine deutlich bessere Trennschärfe bieten. So, wie er sich in unserem Test darbot, besteht zwischen Aufwand (Synthesizer-Technik) und Ergebnis (nur durchschnittliche Selektionseigenschaften) ein deutliches Mißverhältnis. Dagegen kann den Japanern fast durchweg ein ausgeglichenes Preis-Leistung-Verhältnis bescheinigt werden. Von der Punktebewertung her am besten liegt hier der Onkyo im Rennen, der ja auch etwas teurer ist als die anderen drei, dicht gefolgt von Marantz. Beide schnitten auch im praktischen Empfangstest gegenüber ihren Konkurrenten geringfügig besser ab. Der Yamaha nimmt einen guten Mittelplatz ein, während der Sansui sowohl von den Meßergebnissen als auch von den Ergebnissen des Empfangstestes her das Schlußlicht bildet. mth

Aus unseren Meßprotokollen

Neues Bewertungsschema bei UKW-Empfängern

Erstmals bei dem Vergleichstest von fünf UKW-Empfängern in diesem Heft haben wir ein neues Bewertungsschema angewendet, bei dem wir das Gesamturteil durch eine in vier Kategorien unterteilte Punktebewertung ergänzen. Die vier Bewertungskategorien ergeben sich aus den vier Gruppen, in die die Meßergebnisse unterteilt sind, also:

I Allgemeine Betriebseigenschaften
II Empfindlichkeit
III Wiedergabegüte
IV Trennschärfe

Die Beurteilung erfolgt jeweils durch Bewertungsziffern zwischen 0 und 10, wobei 0 die schlechteste und 10 die beste Bewertung darstellt. Wir haben für jede einzelne Meßgröße eine Tabelle aufgestellt, in der eine unseren langjährigen Meßerfahrungen entsprechende Zuordnung: Meßwert/Punktebewertung festgelegt ist. Die einzelnen Punkte jeder Gruppe werden dann zum gesamten Gruppenergebnis zusammengefaßt und gemittelt, wobei durch besondere Eigenschaften der Geräte Punkteabzüge oder -aufschläge möglich sind (z. B. in Gruppe I, wenn das betreffende Gerät einen besonders schwergängigen Skalenantrieb hat). Es soll an dieser Stelle jedoch ausdrücklich betont werden, daß es sich hierbei nur um eine Bewertung der Meßergebnisse handelt, daß also weder der Musikhörtest noch der Empfangstest in diese Bewertung mit eingehen! Um eine zahlenmäßige Gesamtbeurteilung des Gerätes zu erhalten, kann man beispielsweise die Teilergebnisse in den vier Kategorien zusammenzählen, die maximal erreichbare Punktezahl beträgt in diesem Fall 40. Sinnvoller ist es jedoch, hierbei gleichzeitig eine Gewichtung der einzelnen Kategorien vorzunehmen, je nach individuellen Anforderungen und der speziellen Empfangssituation. Für eine gut versorgte Empfangslage, wie es beispielsweise unsere in Karlsruhe ist, wäre etwa die folgende Gewichtung vorzuschlagen:

Kategorie I:	× 1
Kategorie II:	× 2
Kategorie III:	× 2
Kategorie IV:	× 5

Wie man sieht, wird bei dieser Gewichtung besonderes Augenmerk (× 5!) auf die Trennschärfe gelegt. Ein Vorteil dabei ist, daß sich die maximale Punktezahl gerade zu 100 ergibt, die erzielten Punkte sind also gewissermaßen direkt der Prozentsatz des optimal Erreichbaren. Durch dieses Verfahren hat jeder Leser die Möglichkeit, Geräte, die er in die engere Wahl gezogen hat, zahlenmäßig direkt miteinander zu vergleichen, wobei er natürlich auch die einzelnen Gewichtungen anders wählen kann, wenn es ihm gemäß seinen speziellen Anforderungen geboten erscheint.

mth

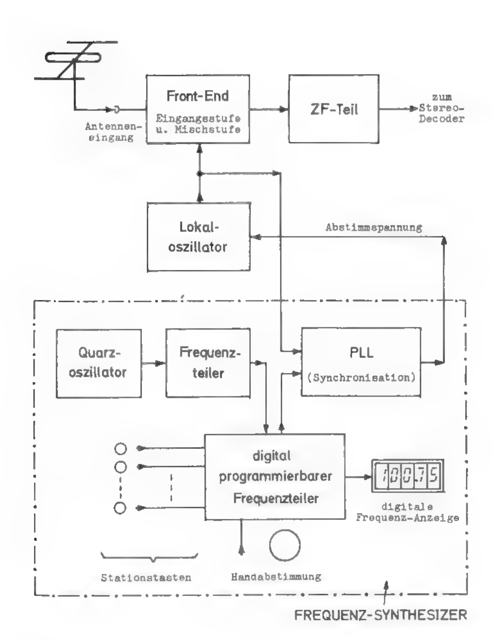
Was ist eigentlich . . .

ein Synthesizer-Tuner

In der Spitzenklasse der UKW-Empfänger und neuerdings sogar vereinzelt bei Empfänger-Verstärkern findet man immer häufiger digitale Frequenzanzeigen, d.h., die empfangene Station wird nicht mit einem Zeiger auf einer Skala markiert, sondern durch einen Zahlenwert (Frequenz oder Kanal) angegeben. Man muß sich hierbei jedoch im klaren sein, daß keinesfalls alle diese Geräte auch Synthesizer-Empfänger sind. Unter einem „Synthesizer" versteht man einen Empfänger, der nach einem ganz bestimmten Schaltungsprinzip arbeitet, das nachfolgend erläutert werden soll.

Allen UKW-Empfängern ist gemeinsam, daß das von der Antenne empfangene Frequenzgemisch zunächst einmal durch Mischung mit einer intern erzeugten Oszillatorfrequenz auf die Zwischenfrequenz von 10,7 MHz heruntergemischt wird. Die Erzeugung der Oszillatorfrequenz erfolgt in einem Schwingkreis (Lokaloszillator), der bei den herkömmlichen Geräten entweder mit einem Drehkondensator oder mit Kapazitätsdioden abgestimmt wird. Beide Verfahren haben Vorzüge und Nachteile, bei der Abstimmung mit Drehkondensator ist beispielsweise die Realisierung von Stationstasten nicht möglich, beim Einsatz von Kapazitätsdioden erschweren Exemplarstreuungen die Erzielung ausreichender Skalengenauigkeit, zudem ist die Temperaturabhängigkeit meistens so groß, daß ohne AFC keine genügend driftfreie Senderabstimmung erzielbar ist. Ein – allerdings technisch recht aufwendiger – Ausweg aus diesen Schwierigkeiten bietet sich durch die Aufbereitung der Lokal-Oszillatorfrequenz bzw. der Abstimmspannung mit einem Frequenz-Synthesizer. Hiermit ist zum einen eine hochpräzise und vor allem driftfreie Abstimmung möglich, zum anderen können Stationstasten in einfacher Weise realisiert werden.

Ein Synthesizer ermöglicht es, bei digitaler Ansteuerung exakt festgelegte synthetische Frequenzen zu erzeugen. Diese werden in einer „Phase-Locked-Loop"-Schaltung (PLL) durch Vergleich mit einer Referenzfrequenz gewonnen, die aus einem Quarzoszillator durch einen Frequenzteiler abgeleitet wird. Dieser Frequenzteiler ist von außen digital programmierbar, allerdings läßt er natürlich nur ganzzahlige Teilungsverhältnisse zu. Deshalb ist bei Synthesizer-Empfängern die Abstimmung nur in Stufen möglich, was jedoch im UKW-Bereich sogar einen Vorteil darstellt, da alle Sender in einem festgelegten 100-kHz-Raster angeordnet sind (USA: 200-kHz-Raster). Von entscheidender Wichtigkeit ist allerdings die Schrittweite dieser Stufen. Für unsere deutschen Verhältnisse optimal geeignet ist eine Schrittweite von 50 kHz, wie sie beispielsweise der Revox A-720 und der in diesem Heft getestete ASC AS 5000 E aufweisen. Geräte mit 100-kHz-Schrittweite sind zwar technisch weniger aufwendig, bieten jedoch auch entsprechend geringere Anwendungsmöglichkeiten, Geräte mit 200-kHz-Schrittweite (einige amerikanische Modelle) sind für unsere Zwecke in Deutschland unbrauchbar. mth



FREQUENZ-SYNTHESIZER

Testreihe Spulentonbandgeräte



Dokorder 1122

Dokorder ist der Handelsname für die Tonbandgeräte der Firma Denki Onkyo Co. Ltd. aus Tokio. Diese exportorientierte Firma wirbt auf dem amerikanischen Markt, wo eine vergleichende Werbung im Gegensatz zu Deutschland erlaubt ist, damit, daß man von Dokorder für weniger Geld ein mindestens genauso gutes Gerät wie von Teac erwerben könne. Die deutsche Vertretung für Dokorder hat die Firma „vivanco" in Flensburg.

Wir wählten für den Test eine Maschine für HiFi-Profis aus, natürlich in Zwei-Spur-Technik. Da es von japanischen Herstellern unverständlicherweise fast keine Zweispur-Laufwerke mit 9,5 cm gibt, mußten wir eine „bänderfressende" schnelle 19/38er Ausführung wählen, und zwar das Modell 1122. Es handelt sich um ein konventionell konstruiertes Laufwerk mit zwei Innenläufer-Asynchron-Wickelmotoren und einem Innenläufer-Synchron-Tonmotor. Der letztgenannte treibt über einen Riemen die Schwungscheibe mit der 8 mm dicken, mattierten Tonwelle an. Das Gerät kann Spulen bis 26,5 cm Durchmesser aufnehmen. Dreizackspulen (Kunststoff) werden durch das Verdrehen des Dreizacks gesichert. Für NAB-Spulen (Metall) werden Adapter mitgeliefert, die jedesmal mit der Spule abgenommen werden, ferner zwei Kunststoffscheiben, die zum Höhenausgleich den Metallspulen unterlegt werden müssen. Es sind zwei Bandschlaufenfänger vorhanden, die (wie bei vielen Geräten üblich) durch sich ändernde Umschlingungswinkel und hierdurch bedingte unterschiedliche Reibung ausgleichend auf den Bandzug wirken. Die Tonköpfe hängen an einem stabilen Druckgußträger, und zwar ein Doppelspalt-Ferrit-Löschkopf und zwei Metallköpfe für Aufnahme und Wiedergabe. Eine lebensdauerverlängernde Bandkanteneinfräsung fehlt.

Bedient wird das Laufwerk durch fünf kräftige Druckschalter rechts. In der gleichen Höhe, aber links, befinden sich der Pausenschalter sowie weitere Schalter für Cue (siehe Betriebstest), Vormagnetisierung (Bias: Normal-Special), Bandgeschwindigkeit, Spulendurchmesser (Bandzug) und Netz, in der Mitte die zwei Aufnahmespurwahlschalter mit Kontrollampen, darunter zwischen den beiden hell erleuchteten, weißen VU-Metern noch die Schalter für Vor- bzw. Hinterband (für Spur 1 und 2 getrennt) und die Aufnahmehöhenentzerrung (EQ: Normal-Special). Außer den VU-Metern sind Leuchtdioden zur Spitzenwertanzeige (peak) vorhanden.

Ausgesteuert wird mit zwei konzentrischen Doppelpotentiometern, der vordere Drehknopfteil für Mikrophon bzw. DIN, der hintere für Line (Cinch). Eine Beschriftung der Skala ist nicht vorhanden, die Position der Line-Aussteuerungssteller, d. h. die Markierung des Knopfes, kann nur erahnt werden. Direkt darunter sind Klinkenbuchsen für zwei Mikrophone und einen Kopfhörer angeordnet. Rechts befinden sich zwei Wiedergabepegelsteller (nicht auf das Mithören Vorband wirkend!) und darunter ein Drehknopf für Multiplay oder Echoeinblendungen (siehe Betriebstest).

Auf der Rückseite findet man neben dem Netzspannungswähler die obligatorischen DIN- und Cinch-Ein- und Ausgänge.

Die Front des Gerätes besteht aus einer metallisierten Kunststoffplatte und schwarz eloxiertem Aluminium, die Seiten und das Oberteil sind aus schwarzem Kunststoff, die Unter- und Rückseite aus braunen rohen Hartfaserplatten. Das Gerät ist ausschließlich für stationären Vertikalbetrieb gedacht. Nur auf der Unterseite sind Kunststoffußleisten. Auf der Rückseite stehen dagegen Schrauben, Stecker und Lüftungsgitter heraus. Ein Transportgriff fehlt. Das Gerät ist zudem sehr schwer (28 kg) und unhandlich mit 430 x 450 x 210 (B x H x T in mm). Der unverbindliche Preis liegt bei ca. 2000 DM.

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Die Bewertung der Gleichlaufschwankungen ist recht unterschiedlich. Die Werte bei 38 cm/s sind sehr gut, bei 19 cm/s entsprechen sie eher dem heutigen HiFi-Cassetten-Recorder-Niveau. Unter Berücksichtigung der ausreichend geringen linearen Gleichlaufschwankungen können die Werte jedoch noch als gut gelten. Die spektrale Analyse der Geschwindigkeitsschwankungen zeigt eine vorteilhafte gleichmäßige Verteilung bei 38 cm/s. Bei 19 cm/s dagegen treten deutliche Spitzen bei 6, 12 und 100 Hz auf. Rechnet man die in der Serviceanleitung angegebenen Gleichlaufwerte (Playback RMS) auf DIN um, so erhält man annähernd als die von Dokorder noch zugelassenen Werte ±0,16% für 38 und ±0,24% für 19 cm/s. In der Bedienungsanleitung sind um das Zweifache bessere Werte aufgeführt. Die Bandgeschwindigkeit war im Mittel hervorragend genau, jedoch ergaben sich unterschiedliche Abweichungen bei verschiedenen Durchläufen. Die Schlupfwerte sind sehr gut; es ist eine besondere Leistung, solche Werte ohne Bandzugregelung zu erreichen. Ungünstig ist die Hochlaufzeit, die hier auch gehörmäßig auffällt. Sie ist bedingt durch zwei Konstruktionsdetails. So wird die Abwickelspule fälschlicherweise beim Start kurzzeitig zusätzlich gebremst, und die Aufwickelspule wird zu lange mit einem stark erhöhten Anlaufdrehmoment beaufschlagt. Beim Abfallen des Anlaufrelais nach ca. 1,4 s und der damit verbundenen Umschaltung

Wolfgang "Bart" Böhm
Wirt im "Jazzhaus" Frankfurt

"Mir muß HiFi-Spitzenqualität auch noch nach Jahren HiFi-Spitzenqualität bieten, darum Lenco!"

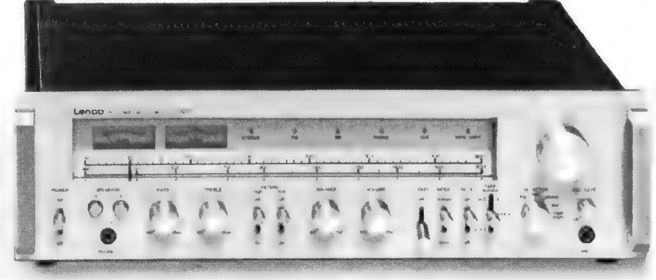
"Meine Freunde und ich legen Wert auf optimale Klangwiedergabe. Jedes Musik-Stück sollte so Original klingen, daß es immer wieder Freude macht, zuzuhören. Dazu braucht man HiFi-Spitzengeräte, die auch noch nach vielen Einsätzen HiFi bieten."

Lenco – der gut Ton der Präzision
HiFi Swiss Made

LENCO L 236
- Riemenantrieb
- Vollautomatisch
- S-Tonarm mit Präzisions-Spitzenkugellager
- Tonarmlift, viskositätsgedämpft
- Antiskating, einstellbar für sphärische und elliptische Diamantabtaststifte
- Gleichlauf, DIN ± 0,08%
- Staubschutzhaube, in jeder Position arretierbar

LENCO RECEIVER R 50
- Empfangsbereich: UKW, MW
- Eingangsempfindlichkeit: 1 µV
- Sinusleistung an 4 Ohm: 2 x 60 W
- Klirrfaktor 1 KHz: 0,2%
- Anzeigeinstrumente für Feldstärke und Ratiomitte
- Anzeige der Betriebsarten durch LED
- Kopfhörer und regelbarer Mikrofoneingang vorn





Weiteres Informationsmaterial erhalten Sie von: Heco Hennel + Co GmbH, Schillerstr. 18, 6384 Schmitten/Ts. 1, Tel.: 06084/544

auf normalen Bandzug tritt ein Geschwindigkeitssprung von ca. 0,2% auf. Die Bandzüge sind relativ hoch. Bei kleinen Spulen (13 cm ∅) beträgt der Bandzug 1,7 N (170 p), beim Start sogar weit über 3 N (300 p).

Die Umspulgeschwindigkeit entspricht dem üblichen Niveau. Vergleicht man sie mit den Werten für Cassetten-Recorder, so erhält man einen Umspulfaktor von 2,9 s für 1 min Spielzeit bei 38 cm/s (1,4 s/min bei 19 cm/s).

Die Wiedergabefrequenzgänge sind bei 19 cm/s gut, bei 38 cm/s jedoch auf Grund der durch die ungünstige Form der Tonkopfspiegel hervorgerufenen Senke bei 90 Hz kaum mittelmäßig. In einem besonderen, rechnerisch korrigierten Frequenzgangschrieb sind die Wiedergabekurven auch in der üblichen Form für die zwei möglichen Entzerrungen angegeben. Die Toleranzfelder für unsere interne Benotung 3,0 und 4,0 sind eingezeichnet (4,0 entspricht den HiFi-DIN-Mindestanforderungen). Will man Bänder mit europäischen professionellen Studios austauschen, so muß man die Frequenzgänge extern von NAB auf DIN und umgekehrt entzerren. Wo eine nachträgliche Entzerrung nicht möglich ist, schaffe man sich besser eine andere Tonbandmaschine mit DIN-IEC-Entzerrung an.

Auch im Gesamtfrequenzgang wirkt sich der Baßfrequenzgang ungünstig aus. Lediglich der Frequenzgang bei 19 cm/s würde sinngemäß die Mindestanforderungen für die Studiotechnik nach DIN 45 511 I erfüllen, allerdings auch nur im Pegelverlauf, nicht jedoch in der Phasendifferenz zwischen den Kanälen. Die Tonköpfe sind nachlässig justiert, insbesondere die Wiedergabeköpfe. So ist die Tauglichkeit dieser Maschine für Amateure und Profis merklich eingeschränkt, da ja gerade die geringeren Azimutprobleme (neben dem vereinfachten Cuttern) der große Vorteil der hohen Bandgeschwindigkeiten wären. Sogar schon von Cassetten-Recordern muß verlangt werden, daß sie in der Praxis bessere Resultate zeigen als die Dokorder-Maschine bei Wiedergabe mit 19 cm/s (siehe Auswirkungen des Tonkopfazimuts im Hörvergleich Heft 4/77). Die in der Serviceanleitung beschriebene Justagemethode ist prinzipiell richtig, jedoch sind Bänder und geforderte Toleranzen zu grob gewählt. Man sollte Bewertungen von 3,0 bei 19 cm/s und 2,0 bei 38 cm/s als Mindestwerte verlangen.

Die Aussteuerbarkeit des Bandes könnte höher sein. Es ist unverständlich, daß das Gerät trotz der vorhandenen Bandsortenumschaltung nicht für den Betrieb mit „Dick"-schichtbändern eingerichtet ist (z. B. Revox 601; Scotch 206, 207; alle Studiotonbänder). Eine Dynamiksteigerung von über 3 dB wäre dann auf einfache Weise (ohne Mehrkosten) möglich. Im praktischen Betrieb müssen die Wiedergabepegelsteller auf ca. „12 Uhr" zurückgedreht werden, dabei kann die Pegeldifferenz Hinterband–Vorband auf 0 dB eingestellt werden. Der Ausgangsverstärker würde bei etwas höher ausgesteuerten Bändern sonst recht unangenehm verzerren. Infolge der ungünstigen NAB-Entzerrung bei 38 cm/s ist die Höhenaussteuerbarkeit unnötig gut und das Rauschen entsprechend schlecht. So ist theoretisch das Rauschen bei 19 cm/s geringer, was die Messungen bestätigen. Alle Meßwerte wurden übrigens mit dem von Dokorder empfohlenen Maxell-UD-Band bestimmt. Da das sonst verwendete DIN-Bezugsband diesem Band recht ähnlich

ist, sind die Werte gut vergleichbar. Da die Eingänge stark rauschen oder unempfindlich sind, wurde die Dynamik weder für 1 mV an 1 kΩ ≙ 1 µA an DIN noch für 150 mV an Cinch bestimmt, sondern für voll geöffnete Line-Pegelsteller (≙ 200 mV an Cinch). Hierdurch ergeben sich deutlich bessere Werte als in vergleichbaren Tests! Das Rauschen ist jedoch auch schon so gegenüber Spitzengeräten um ca. 3 dB höher.

In der Praxis kann sich der Fremdspannungsabstand durch einen mehr oder minder intensiven Brumm extrem verschlechtern. Bedingt ist dies durch Erdschleifenprobleme infolge Schukoerdung und den in der Bedienungsanleitung dringend empfohlenen zusätzlichen Erdanschluß zum Verstärker. Ein Auftrennen des Schutzleiters sollte nicht durchgeführt werden, da die Motorstromkreise nicht galvanisch vom Netz getrennt sind (billigerer Netztransformator). Wird der DIN-Eingang für die Aufnahme benutzt (dem Gerät liegt ein DIN-Kabel und kein Cinch-Kabel bei), so wird sich in der Praxis das Rauschen stark erhöhen. Die Eingänge sind falsch konzipiert. Der DIN-Eingang rauscht stark und übersteuert extrem früh, der Mikrophoneingang übersteuert schon bei kleinsten Lautstärken, wie z. B. bei einer Flöte in 1 m Mikrophonabstand (der nutzbare Pegelbereich beträgt 7 bzw. 9 dB!). Der Line-Eingang ist unempfindlich, andererseits aber bei hohen Pegeln nicht mehr feinfühlig einpegelbar. Vollkommen falsch sind die Angaben zu den Anschlüssen im Schaltplan bzw. in der Bedienungsanleitung. DIN: kleiner 820 Ω bzw. 80 kΩ (gemessen 700 Ω); Mic: 820 Ω bzw. 600 Ω (gemessen 1100 Ω); Ausgang: 15 kΩ bzw. 10 kΩ (gemessen 0,15 kΩ).

Die Aussteuerungsanzeigen weisen einen Baßabfall auf. Daher muß man nicht nur bei hohem Baßanteil etwas vorsichtig aussteuern; gleiches gilt natürlich auch bei starkem Hochtonanteil bei 19 cm/s. Ansonsten sind die Aussteuerungsanzeigen Vorband einschließlich der Spitzenwertanzeige genau richtig ausgelegt. Hinterband ist keine Kontrolle möglich, die Anzeigen werden mit umgeschaltet, sind jedoch von der Einstellung der Wiedergabepotentiometer abhängig. Aus der Flankensteilheit des 2-kHz-Testbursts bei Vollaussteuerung ist eine obere Eckfrequenz (−3 dB) bei 19 cm/s von 6 kHz und bei 38 cm/s von 16 kHz abzuleiten. Der 200-Hz-Testburst wird sehr unsymmetrisch wiedergegeben (siehe Baßfrequenzgang), die Unsymmetrie ist zwei- bis dreimal größer als bei vergleichbaren Geräten.

Betriebs- und Musikhörtest

Zuerst sollte die ungewohnte Transportsicherungsschraube für die Schwungscheibe erwähnt werden. Vergißt man, diesen Stift herauszuschrauben, was bei unserer zweiten Testmaschine beinahe eingetreten wäre, da hier das besondere Hinweisschild fehlte, so läuft das Gerät nicht, und der Tonmotor kann heiß werden. Nicht einfach ist es, vor einem allfälligen Transport den Stift wieder in das richtige Loch einzudrehen. Dreht man ihn dann zu fest oder legt man das Gerät auf die Rückseite und somit auf diesen Stift, so werden große Kräfte auf die Schwungscheibe übertragen. Vielleicht wurde aus diesem Grund unser erstes Testexemplar vom „Gleichlauftod" heimgesucht.

Die Spulen, insbesondere die Metallspulen laufen nur bedingt zentrisch. Wie sich zeigte, ist das übliche Maxell-Band nicht geeignet; es wickelt schlecht, und Funkenüberschläge treten auf. Die neueren Maxell-Bänder mit Rückseitenbeschichtung sind vorzuziehen. Für dünnes Band und/oder kleine Spulen ist das Gerät nicht geeignet; neben den etwas hohen Bandzügen treten Probleme auf durch die zu träge Endabschaltung (die Bandenden zerfetzen) und durch den ungünstigen Startvorgang (so können leicht Bandschlaufen zu einem unbrauchbaren zerknitterten Bandstück werden). Die Funktionsfolge Umspulen – Stop – Start führt zum Bandriß. Wie auch bei einigen anderen Tonbandmaschinen muß man hier warten, bis das Band zum Stillstand gekommen ist. Der Amateur wird die Tonköpfe zur Reinigung und zur Markierung von Schnittstellen für unzugänglich halten. In der Cue-Funktion (Mithören beim Bewegen des Bandes von Hand oder beim Umspulen) muß beim Umspulen auf die Gefahr des Durchschmorens der Hochtonlautsprecher verwiesen werden. Das gesamte Klanggeschehen wird in den Hochtonbereich transponiert, und kaum ein Hochtöner überlebt Leistungen über 10 W sehr lange. Ein Schnellstart in die Wiedergabe ist übrigens auch nicht mit der Cue-Taste möglich; der Ton kommt verzerrt bzw. stark verzögert. Schaltuhrbetrieb ist ohne Zusatzgerät möglich.

Das mechanische Eigengeräusch ist beträchtlich. Bei 38 cm/s erinnert das Laufwerk an einen Ventilator, bei 19 cm/s stört das Summen des Transformators immer noch stark. Verstärkt wird das Geräusch durch das Fehlen elastischer Füße, so daß sich Körperschall auf die Standfläche übertragen kann. Zudem steht die Maschine oft wackelig, was erhöhte Gleichlaufschwankungen zur Folge haben kann.

Die zwei Bandsortenwahlschalter EQ und Bias sind weit voneinander getrennt statt funktionsgerecht nebeneinander. Zudem ist das die Bandsortenwahl betreffende Anhängeschild fehlerhaft; in Deutschland wichtige Bandsorten sind gar nicht aufgeführt.

Wenn das Gerät Dokorder 1122 in der HiFi-Anlage verwendet werden soll, ist Vorsicht geboten, weil es nicht in allen Anlagen problemlos läuft: 1. Problem der Schukoerdung; 2. kleine günstige Eingangspegelbereiche; 3. der DIN-Ausgang wird nicht entsprechend DIN 45 511 bei Aufnahme abgeschaltet; 4. die Ausgangsspannung kann beträchtlich über dem nach DIN zulässigen Wert liegen, ein nachgeschalteter einfacher Verstärker (siehe Grundig RPC 500 in Heft 4/77) kann übersteuern; 5. der Ausgang ist nicht kurzschlußsicher, der angeschlossene Verstärker schließt gleichsam VU-Meter und Kopfhörerausgang auch kurz; 6. die monaurale Wiedergabe nur einer Spur kann mit manchen Verstärkern recht umständlich sein.

Der Amateur wird dagegen bemängeln, daß 1. das Gerät nicht transportabel ist; 2. die Mikrophonverstärker für eine gute Aufnahme unbrauchbar sind; 3. eine Kopfhörerkontrolle der Aufnahme weitgehend unmöglich

Ergebnisse unserer Messungen

Die Meßwerte werden teilweise nach einem internen Notensystem bewertet: 1 ≙ sehr gut; 5 ≙ mangelhaft. Bei den Frequenzgangmessungen bedeutet die Note 4, daß das Toleranzfeld nach DIN 45500 IV (April 75) noch knapp eingehalten wird. (Geräteeinstellung für „EQ" und „BIAS": Special)

Klangkriterien

Gleichlaufschwankungen, ermittelt mit EMT 424 (nach DIN gelten die fettgedruckten Werte)

DIN-2 Sigma-bewertet	Bandanfang	Bandmitte	Bandende
19 cm/s; 26 ∅-Spule	±0,10/**0,16%**	±0,10/0,15%	±0,10/**0,16%**
38 cm/s; 26 ∅-Spule	±0,031/0,038%	±0,038/0,050%	±0,042/**0,055%**
Linear (unbewertet)			
19 cm/s; 26 ∅-Spule	±0,13/0,22%	—	±0,13/0,18%
38 cm/s; 26 ∅-Spule	±0,055/0,082%	—	±0,075/0,10%

Abweichungen der mittleren Bandgeschwindigkeit

19 cm/s; 18 ∅-Spule	±0,0%
38 cm/s; 18 ∅-Spule	±0,0%

Die Bandgeschwindigkeit wird durch die Netzfrequenz bestimmt, sie ist weitgehend stabil. Bei der Wiedergabe einer vorangegangenen Aufnahme ergaben sich Abweichungen zwischen –0,05 und +0,2%.

Wiedergabefrequenzgang, gemessen mit DIN-Bezugsbändern, spurbreitenkorrigiert (!), Bild 4a, 4b, 4c

	links	rechts
19 cm/s: 3180 µs / 50 µs	2,0	2,0
38 cm/s: 3180 µs / 50 µs (NAB)	3,3	3,3
38 cm/s: ∞ µs / 35 µs (DIN)	4,7	5,3

Gesamtfrequenzgang, gemessen 20 dB unter DIN-Bezugspegel, Band: Maxell-UD 35, Bild 5a, 5b

	links	rechts
19 cm/s	1,7	1,7
38 cm/s	2,0	2,0

Monofrequenzgang, Tonkopfjustage, ermittelt durch monaurales Zusammenschalten der Kanäle. Es wird eine obere Frequenzgrenze nach DIN 45500 IV angegeben und eine Qualitätsnote.

	19 cm/s	38 cm/s
Fremdbandwiedergabe, absolute Justage	9 kHz ≙ 4,3	17 kHz ≙ 3,7
Eigenaufnahme, relative Justage	>20 kHz ≙ 3,3	>20 kHz ≙ 2,7

Dynamik, Spitzenwerte nach DIN 45405 (!), bezogen auf $k_3 = 3\%$ bei 333 Hz bzw. auf den maximal möglichen Pegel bei 10 kHz (14 kHz), Aussteuerungssteller voll auf, Hochpegeleingang (Cinch)

	19 cm/s	38 cm/s
Fremdspannungsabstand	57 dB	56 dB
Ruhegeräuschspannungsabstand	58 dB	57 dB
Höhendynamik 10 kHz	56 dB	63 dB
(Höhendynamik 14 kHz)	53 dB	62 dB

Aussteuerungskriterien

siehe **Aussteuerungsdiagramm, Rechteckburst-Testsignale** und **Kommentar.** Alle Messungen gelten für voll geöffnete Outputpegelsteller.

Pegeldifferenz Hinterband zu Vorband	ca. +6,2 dB	
Ansprechen der Peak-LED-Anzeige	bei ca. +8 VU	
Frequenzgang des VU-Meters	92 Hz bis 11,5 kHz:	±1 dB
	20 Hz:	–5 dB

Allgemeine Betriebseigenschaften

Umspulgeschwindigkeit
für 26 ∅-Spule Langspielband — 7,9 m/s

Eingänge	DIN-Stromeingang	Mikrophon	Hochpegel: Cinch
Empfindlichkeit	0,8 µA ≙ –2 dBµA	0,8 mV ≙ –62 dBV	200 mV ≙ –14 dBV
Übersteuerungsgrenze	2,5 µA ≙ +8 dBµA	2,2 mV ≙ –53 dBV	>10 mV ≙ +20 dBV
äquivalente Fremdspannung	–57 dBµA	–120 dBV	–82 dBV
günstiger Pegelbereich ca.	+1 bis +8 dBµA	–62 bis –53 dBV	–16 bis +10 dBV
Eingangsimpedanz ca.	720 Ω	1,1 kΩ	größer 100 kΩ

Semiprofessionelle Kriterien

Hochlaufzeit aus dem Stand. Sie gibt die Zeit an, die nach dem Starten vergeht, bis ±0,2% Gleichlaufschwankungen / ±0,3% Gleichlaufschwankungen und Abweichungen von der mittleren Geschwindigkeit unterschritten werden.

	Bandanfang	Bandende
19 cm/s; 26 ∅-Metallspulen	1,4 s / 1,7 s	1,5 s / 1,6 s
38 cm/s; 26 ∅-Metallspulen	0,6 s / 0,5 s	0,6 s / 0,6 s

Schlupf (Geschwindigkeitsunterschied am Bandende gegenüber dem Bandanfang)

19 cm/s; 26 ∅-Spule	–0,07%
38 cm/s; 26 ∅-Spule	–0,06%

Vorbandfrequenzgang — 20 Hz bis 20 kHz: +0,3/–1 dB

Ausgänge, DIN und Cinch parallel geschaltet

Übersteuerungsgrenze	4,7 V ≙ +13,5 dBV
Quellimpedanz ca.	150 Ω

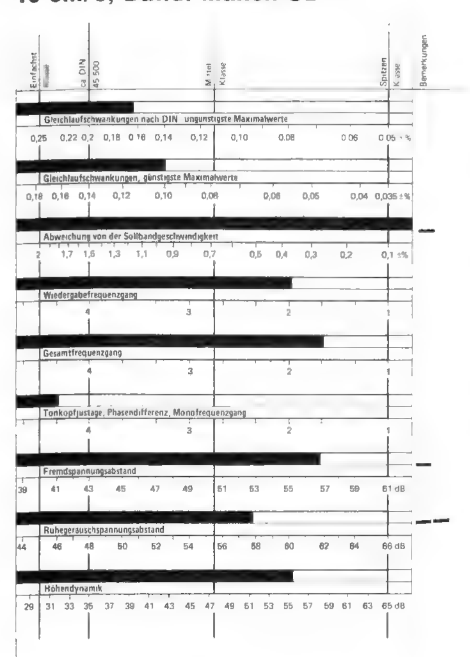
ist; 4. eine Hinterbandkontrolle der Aufnahme nur bedingt möglich ist; 5. keine DIN-IEC-Entzerrung vorhanden ist; 6. die VU-Meter etwas nervös zappeln (ermüdend). Die spezielle Schaltung des Gerätes führt dazu, daß die Kopfhörerlautstärke Vorband fest eingestellt ist. Mit einem guten geschlossenen Hörer (z. B. Beyer DT 202) ist die Lautstärke für das übliche Mithören zu laut, für Live-Aufnahmen in lärmender Umgebung ist sie dagegen zu leise. Weiterhin kann sich der Ausschlag der VU-Meter bei Anschluß eines Kopfhörers um knapp 3 dB erhöhen; das Klangbild im Hörer ist nicht ganz sauber. Man sollte doch endlich dazu übergehen, die Aussteuerungsanzeigen und Kopfhörerausgänge völlig voneinander zu trennen. Bei Hinterbandkontrolle bzw. Wiedergabe ist entweder eine Aussteuerungskontrolle möglich (die dafür notwendige Einstellung des Wiedergabepotentiometers ist in Versuchen zu ermitteln) oder eine geeignete Kopfhörerlautstärke einstellbar oder eine geeignete Anpassung an den Verstärker vorzunehmen. Interessant ist der Echopegelsteller. In der Schaltstellung SOS (Sound on Sound ≙ Multiplay) überspielt er jeweils Hinterband des einen Kanals auf Vorband des anderen Kanals. So ist Multiplay einfach durchzuführen. Eine größere Pegelreserve wäre zu wünschen, wenn man die erste Aufnahme zu gering ausgesteuert hat. Wichtiger erscheint jedoch die Möglichkeit des Stereo-Echos (bzw. Halls bei 38 cm/s), wobei das Echo von links nach rechts und wieder nach links und so fort wandert. Dies ergibt einen günstigeren Effekt als die eigentliche Schaltstellung „Echo", bei der das Echo immer nur im gleichen Kanal wiederkehrt. Da kein besonderer Ausschalter vorhanden ist, muß darauf geachtet werden, daß dieses Potentiometer im Normalfall geschlossen ist. Sollen Geräuschverminderungssysteme verwendet werden, so ist Dolby-B zu empfehlen. Von dbx muß zumindest bei 38 cm/s abgeraten werden, da sonst durch den ungünstigen Baßfrequenzgang das gesamte Klangbild moduliert werden kann (siehe Heft 3/76).

Bei dem Hörtest in Verbindung mit Telefunken TRX 2000 zeigte sich eine leichte Pilotton- bzw. Hilfsträgerempfindlichkeit. Ein ganz leichtes, extrem feines Überlagerungspfeifen konnte festgestellt werden. Obwohl die Cinch-Eingänge benutzt wurden, trat Vorband ein deutliches Rauschen auf, das höher war als das des Wiedergabeverstärkers ohne Band. Hinterband mit Band nahm das Rauschen deutlich zu. Störend wirkte bei Wiedergabe das Übersprechen von Vorband. Die Aussteuerungssteller müssen daher geschlossen oder der Verstärker muß auf einen unbelegten Eingang eingestellt werden.

Verglichen wurde die Maschine mit dem Cassetten-Recorder Tandberg TCD 330. (Aus Gründen des einfacheren Testablaufes wurde ein Gerät mit Hinterbandkontrolle gewählt; klanglich sind kaum Vorteile gegenüber Kombikopfgeräten zu nennen.) Mit einem Testburst zeigten sich die deutlichen Unterschiede im Hochtonbereich, wenn auch die Unterschiede bei 19 cm/s nur gering waren. Hierbei wurde auf ein subjektiv gleich starkes Hintergrundgeräusch ausgesteuert. Auf dem Spulengerät klang der Testburst eine Nuance schärfer (was richtig ist), im Baßbereich klang der Recorder jedoch voller.

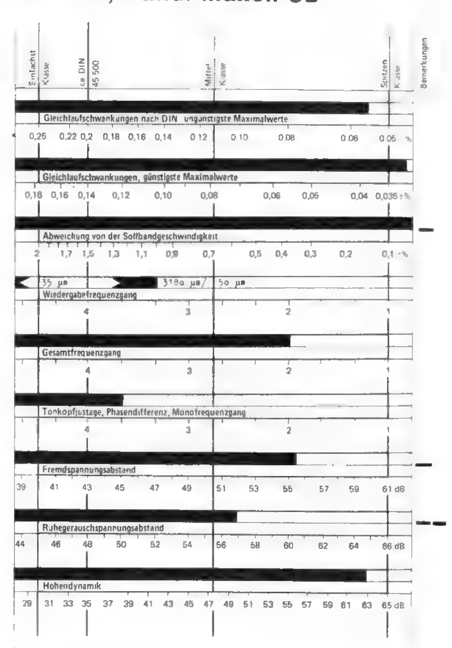
Bei Musik (hier: Missing Link Vol. 3) war das Spulengerät insbesondere bei 38 cm/s hin-

19 cm/s; Band: Maxell-UD

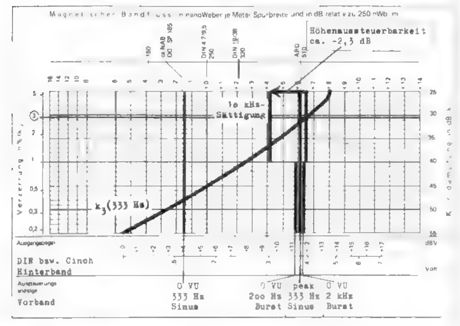


1a Balkendiagramm 19

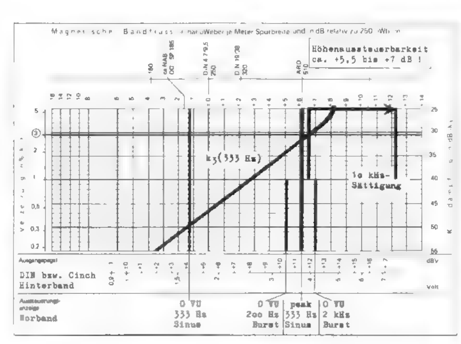
38 cm/s; Band: Maxell-UD



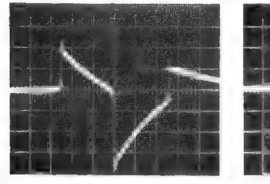
1b Balkendiagramm 38



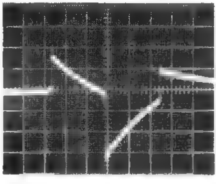
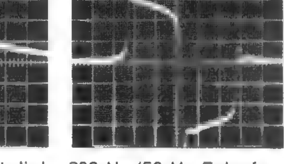
2a Aussteuerungsdiagramm 19



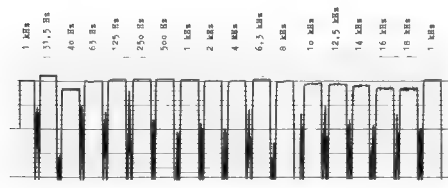
2b Aussteuerungsdiagramm 38



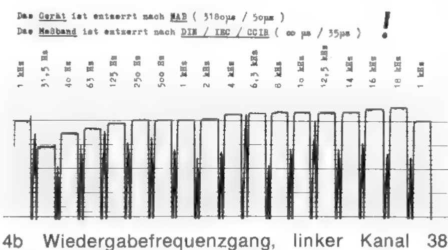
3a Rechteckburst, links 200 Hz (50 Hz Folgefrequenz), rechts 2 kHz (500 Hz Folgefrequenz), Aussteuerung 0 VU

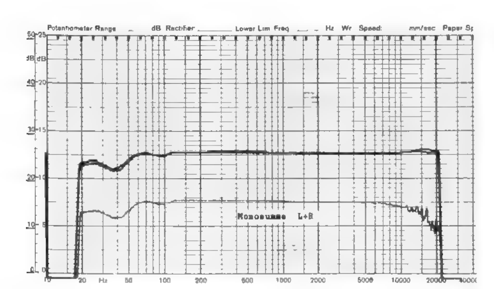
3b Rechteckburst, links 200 Hz (50 Hz Folgefrequenz), rechts 2 kHz (500 Hz Folgefrequenz), Aussteuerung 0 VU



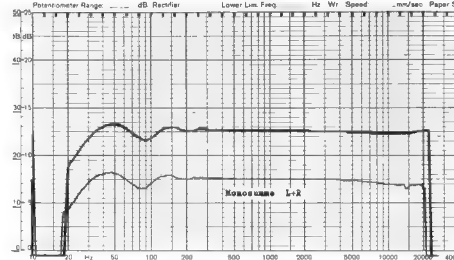
4a Wiedergabefrequenzgang, linker Kanal, 19



4b Wiedergabefrequenzgang, linker Kanal 38 (DIN)



5a Gesamtfrequenzgang, Band: Maxell UD

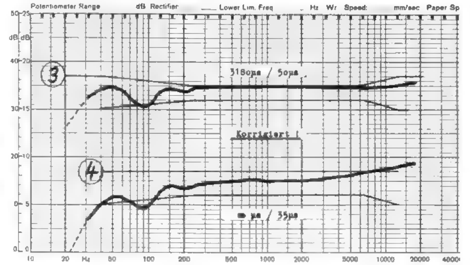


5b Gesamtfrequenzgang, Band: Maxell-UD

sichtlich der Ortbarkeit im Klangbild überlegen. Der Cassetten-Recorder weist gegenüber dem Dokorder (bei Eigenaufnahme) schlechtere Azimutwerte auf. Die hierdurch bedingten Phasenschwankungen führen im Hochtonbereich zu einer eher verwaschenen örtlichen Auflösung des Klangbildes. Der übliche Fehler von Vergleichstesten zeigte sich auch bei diesem A-B-Vergleich. Zuerst schien das Spulengerät viel transparenter zu klingen als der Recorder. Andererseits schien aber der Cassetten-Recorder (Hinterband) durchsichtiger zu klingen als das Docorder (Vorband), was kaum möglich sein kann. Der Grund: Bei oberflächlicher Analyse klingt immer die Quelle transparenter, bei der das höchstfrequente Rauschen stärker ist. Das Rauschen muß dabei übrigens stereophon sein, das heißt links und rechts verschieden bzw. unkorreliert. Demnach war das Rauschen des Spulengerätes Hinterband stärker als das Rauschen des Cassetten-Recorders und dies wiederum stärker als das Rauschen Vorband. Dies gilt allerdings nur für das an Pianostellen durchhörbare Rauschen. Bei Pausen rauschte der Cassetten-Recorder stärker, jedoch tritt das Rauschen hauptsächlich im mittleren Frequenzbereich auf. Insgesamt muß aber doch gesagt werden, daß das Spulengerät entweder rauschfreier oder sauberer und transparenter arbeitete, je nachdem, wie hoch die Cassette ausgesteuert wurde.

Zusammenfassung

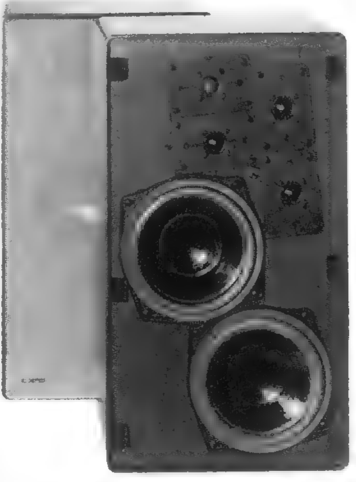
Die Dokorder-Tonbandmaschine 1122 zeigte unter Berücksichtigung der besonders hohen bzw. semiprofessionellen Ansprüche, die an jede Zweispur-38 cm/s-Maschine gestellt werden müssen, deutliche Konzeptionsfehler und klangliche Unzulänglichkeiten. Die ungleichmäßigen Balkendiagramme sprechen für sich. Als Heimgerät kann eine gute Zweispurmaschine mit 9,5 cm/s und Dolby-NRS die bessere Lösung sein (bis zu 75 Pfennig Bandersparnis je Minute). a. k.



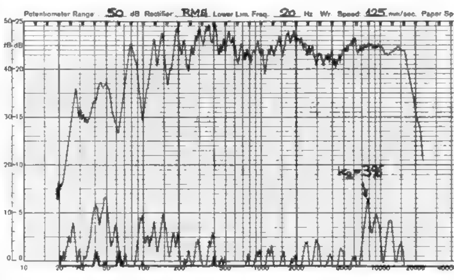
4c Wiedergabefrequenzgang, rechter Kanal, rechnerisch korrigiert, 38 NAB & DIN

Testreihe Lautsprecherboxen Steckbrief

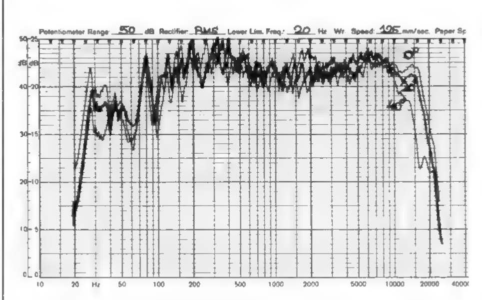
ASC electronic AS 300



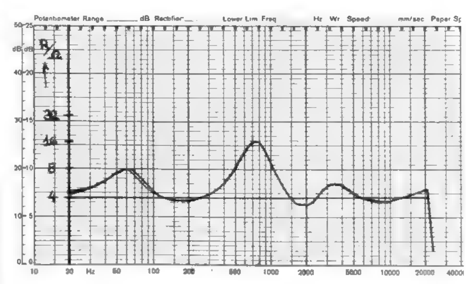
1 AS 300 mit und ohne Frontverkleidung



2 AS 300. Schalldruckkurve, k_2 und k_3



3 AS 300. Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40°



4 AS 300. Impedanzkurve

Zum Vollverstärker AS 5000 V und zum Empfänger AS 5000 E (vgl. Testberichte in diesem Heft) bietet die Aschaffenburger Firma auch drei Boxenmodelle AS 200, AS 250 und AS 300 an. Dem größten Modell AS 300 ist der nachfolgende Steckbrieftest gewidmet.

Kurzbeschreibung (Bild 1). Mittlere Dreiweg-Stand- oder größere Regalbox, bestückt mit zwei 200-mm-Tieftönern, drei 25-mm-Kalottenmitteltönern und einem 25-mm-Kalottenhochtöner. Übergangsfrequenzen bei 850 und 2000 Hz. Nennimpedanz 4 Ω. Nennbelastbarkeit 100 W, Musikbelastbarkeit 150 W. Gehäuse aus Holz mit Nußbaumfurnier, weißer oder schwarzer Kunststoffoberfläche, abnehmbares Frontgitter aus Metall. Gewicht 16 kg, Bruttovolumen 41,5 l. Abmessungen 340 x 610 x 200 (B x H x T in mm), unverbindlicher Ladenpreis ca. 600 DM.

Ergebnisse unserer Messungen. Bild 2 zeigt die Schalldruckkurve und die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3, gemessen mit gleitendem Sinus als Signal im Abhörraum bei Aufstellung der Box schräg zur Längsachse des Raumes, Mikrophon in 2 m Abstand, bei einer elektrischen Leistung von 15 W, entsprechend einem Pegel von 79 dB, bezogen auf 300 Hz breites Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz.

Bild 3 zeigt den Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve, Bild 4 den Verlauf der elektrischen Impedanz in Abhängigkeit von der Frequenz. Das Nebenmaximum der Baßeigenresonanz liegt bei 60 Hz. Die praktische Betriebsleistung beträgt beim einen Exemplar 2,8 W, beim anderen 2,6 W an 4 Ω.

Musikhörtest und Kommentar. Im Musikhörtest wirkt die AS 300 im Grundtonbereich eher etwas kühl, dafür aber sehr brillant, durchsichtig und breitbandig. Was den Baß anbetrifft, liegen ihre Vorzüge mehr darin, daß sie die Bässe, auch impulsartige, recht sauber abstrahlt, als daß sie bis zu sehr tiefen Frequenzen hinabreichte. Bei 80 Hz strahlt sie einen Sinuspegel von 94 dB sauber ab. Bei 50 Hz sind es noch 75 und bei 30 Hz noch 77 dB. Das Klirrgradverhalten ist gut. Das Rundstrahlverhalten wird dadurch gekennzeichnet, daß bei stehender Box die Kalottenmittentöner miteinander interferieren, was aber im Mittel über einen Raumwinkel von 0 bis 40° zu einem günstigen Verlauf der resultierenden Schalldruckkurve führt. Die sanfte Eindellung der Schalldruckkurve verstärkt den Eindruck der Breitbandigkeit. Käufern der Box sei geraten, die Frontverkleidung möglichst nicht zu entfernen, weil man sie unverbogen kaum mehr wieder drauf bekommt.

Gesamturteil

Sehr breitbandig wirkende, im Baß sehr sauber, aber nicht extrem tief abstrahlende, hochbelastbare, weitgehend klangneutrale, etwas kühle Box, sehr durchsichtiges und brillantes Klangbild. Gute Preis-Qualität-Relation. Br.

Testreihe Lautsprecherboxen Steckbriefe

Sony SS-2030, SS-2050, SS-2070, SS-3050 und SS-5050

In Heft 8/76 haben wir den Steckbrieftest der großen Sony-Box SS-8150 veröffentlicht, die vermutlich die größte im derzeitigen Sony-Angebot sein dürfte. Jedenfalls ist im Sony-Gesamtprospekt 1976/77 keine größere aufgeführt. Dagegen sind dort sechs kleinere Modelle verzeichnet, die uns bis auf das kleinste, SS-1050, zum Test zugesandt worden sind und denen die nachfolgenden Steckbrieftests gewidmet sind.

SS-2030

Kleine Dreiweg-Standbox, bestückt mit einem 200-mm-Tieftöner, einem 100-mm-Mitteltöner und einem 50-mm-Hochtöner, alle in Konusausführung. Geschlossenes, akustisch bedämpftes Gehäuse. Übergangsfrequenzen bei 2 und 5 kHz. Nennbelastbarkeit 30 W, Musikbelastbarkeit 50 W. Volumen 22 l, Gewicht 7 kg. Abnehmbare Frontverkleidung. Abmessungen 280 × 500 × 229 (B × H × T in mm). Ungefährer unverbindlicher Ladenpreis 200 DM.

Ergebnisse unserer Messungen. Bild 2 zeigt die Schalldruckkurve und die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3, gemessen im Abhörraum, Boxenaufstellung schräg zur Raumlängsachse, gleitender Sinus als Signal, Mikrophon in 2 m Abstand bei einem Pegel von 84 dB, bezogen auf 300 Hz breites Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz, entsprechend einer elektrischen Leistung von 12 W. Bild 3 zeigt die den Hörwinkeln 0, 20 und 40° entsprechenden Schalldruckkurven übereinander geschrieben. Bild 4 läßt den Verlauf der elektrischen Impedanz in Abhängigkeit von der Frequenz erkennen. Das Maximum der Baßeigenresonanz liegt bei 100 Hz. Die praktische Betriebsleistung, d. i. diejenige elektrische Leistung, die man der Box zuführen muß, damit sie in 1 m Abstand mit rosa Rauschen als Signal einen Schallpegel von 91 dB erzeugt, beträgt 1,2 W an 8 Ω.

Tabelle Maximale, unverzerrt abgestrahlte Pegel bei tiefen Frequenzen in dB

Frequenz	SS-2030	SS-2050	SS-2070	SS-3050	SS-5050
100 Hz	89	90	90	92	95
80 Hz	86	92	87	89	99,5
50 Hz*	74	72	79	72	76
30 Hz	84	89	96	92	94

* Bei 50 Hz tritt bei allen Boxen ein raumbedingter Pegelabfall auf. Die von den Boxen wirklich abgestrahlten Pegel dürften rund 8 bis 10 dB höher liegen.

Musikhörtest und Kommentar. Die SS-2030 klingt weitgehend verfärbungsfrei und verfügt über saubere und tiefere Bässe, als man aufgrund der Baßeigenresonanz, die bei 100 Hz liegt, annehmen würde. Sie strahlt bei 30 Hz immerhin noch einen Pegel von 84 dB sauber ab (vgl. Tabelle). Das k_2-Verhalten ist nur durchschnittlich gut, was jedoch auf den Höreindruck keinen Einfluß hat. Bis ±20° Raumwinkel ist das Rundstrahlverhalten im Übertragungsbereich bis 10 kHz gut, oberhalb 10 kHz fällt die Schalldruckkurve ziemlich steil ab. Der Obertonbereich zwischen 10 und 15 kHz wird von dieser Box nur schwach wiedergegeben, was gehörmäßig allerdings nicht so sehr ins Gewicht fällt.

Gesamturteil. Kleine Dreiweg-Standbox, relativ baßtüchtig und weitgehend klangneutral. Für höhere Ansprüche und hohe Schallpegel weniger geeignet. Zufriedenstellende Preis-Qualität-Relation.

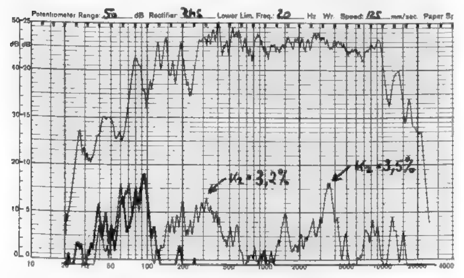
SS-2050

Kleine Dreiweg-Standbox, bestückt mit einem 200-mm-Tieftöner, einem 100-mm-Mitteltöner und einem 25-mm-Kalottenhochtöner. Nennimpedanz 8 Ω, Nennbelastbarkeit 40 W, Musikbelastbarkeit 60 W. Geschlossene, akustisch bedämpfte Box. Übergangsfrequenzen bei 2 und 9 kHz. Volumen 22 l, Gewicht 9,35 kg. Abnehmbare Frontverkleidung. Abmessungen 290 × 535 × 229 (B × H × T in mm). Ungefährer unverbindlicher Ladenpreis 248 DM.

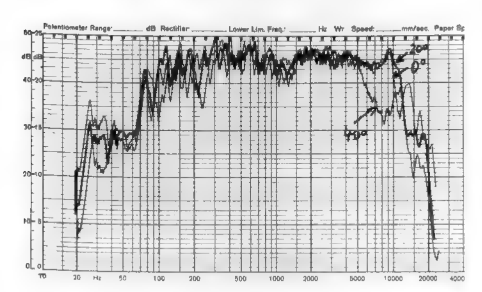
Ergebnisse unserer Messungen. Bild 6 zeigt die Schalldruckkurve und die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3, Bild 7 den Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve und Bild 8 den Verlauf der elektrischen Impedanz in Abhängigkeit von der Frequenz, mit dem relativen Maximum der



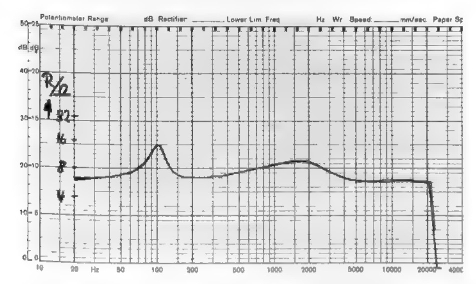
1 SS-2030 mit und ohne Frontabdeckung



2 SS-2030. Schalldruckkurve, k_2 und k_3



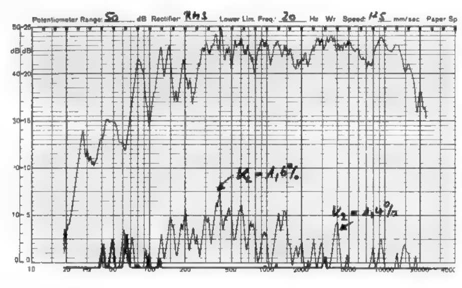
3 SS-2030. Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve



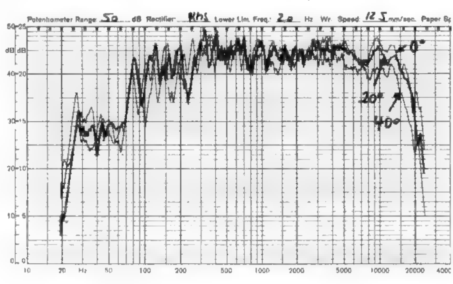
4 SS-2030. Impedanzkurve



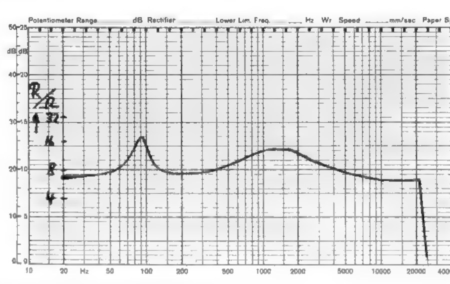
5 SS-2050 mit und ohne Frontverkleidung



5 SS-2050. Schalldruckkurve, k_2 und k_3



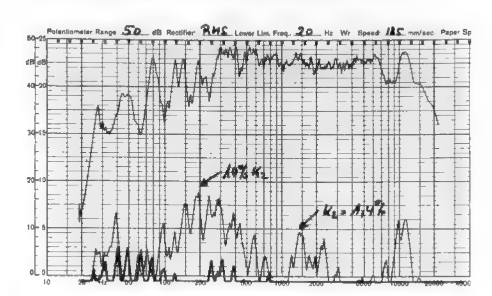
7 SS-2050. Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve



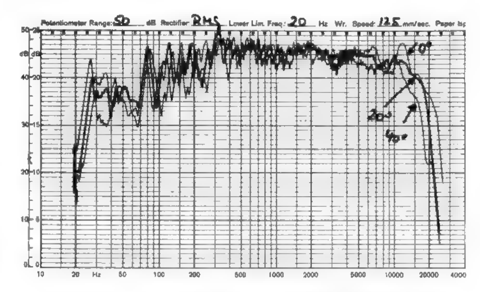
8 SS-2050. Impedanzkurve



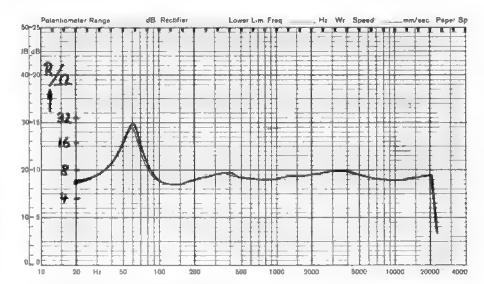
9 SS-2070 mit und ohne Frontverkleidung



10 SS-2070. Schalldruckkurve, k_2 und k_3



11 SS-2070. Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve



12 SS-2070. Impedanzkurve

Baßeigenresonanz bei 90 Hz. Die praktische Betriebsleistung beträgt 1,25 W an 8 Ω.

Musikhörtest und Kommentar. Im Musikhörtest läßt die SS-2050 eine leichte Mittenverfärbung erkennen, die jedoch nicht gravierend ist und noch in die Toleranzbreite des individuellen Geschmacks fällt. Die Bässe sind kräftig, reichen bis zu tiefen Frequenzen hinab und werden recht sauber wiedergegeben. Das Klirrgradverhalten ist besser als das der SS-2030, ebenso das Rundstrahlverhalten. Die Schalldruckkurve fällt erst im Bereich 15 bis 20 kHz steil ab.

Gesamturteil. Preiswerte, ausgeglichene, baßtüchtige kleinere Dreiweg-Standbox. Für mittlere Ansprüche hinsichtlich Belastbarkeit, Klangvolumen und Breitbandigkeit geeignet.

SS-2070

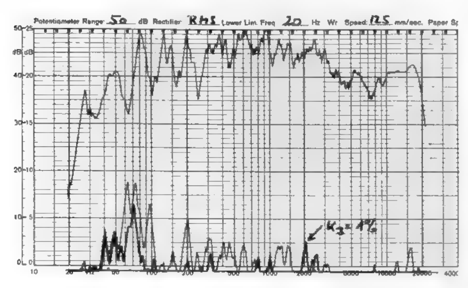
Mittlere Dreiweg-Standbox, bestückt mit einem 250-mm-Tieftöner, einem 100-mm-Mitteltöner und einem 25-mm-Kalottenhochtöner. Geschlossenes, akustisch bedämpftes Gehäuse. Nennimpedanz 8 Ω, Nennbelastbarkeit 50 W, Musikbelastbarkeit 80 W. Übergangsfrequenzen bei 800 Hz und 4 kHz. Volumen 30 l, Gewicht 11,8 kg. Abnehmbare Frontverkleidung. Abmessungen 310 × 570 × 266 (B × H × T in mm). Ungefährer unverbindlicher Ladenpreis 300 DM.

Ergebnisse unserer Messungen. Bild 10 zeigt die Schalldruckkurve und die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3, Bild 11 den Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve und Bild 12 die elektrische Impedanz, wie immer gemessen an beiden Boxenexemplaren. Das Maximum der Baßeigenresonanz liegt bei 70 Hz. Bemerkenswert ist der ausgeglichene Verlauf der Impedanzkurve. Die praktische Betriebsleistung dieser Box beträgt 1,5 W beim einen, 1,3 W beim anderen Exemplar, gemessen an 8 Ω.

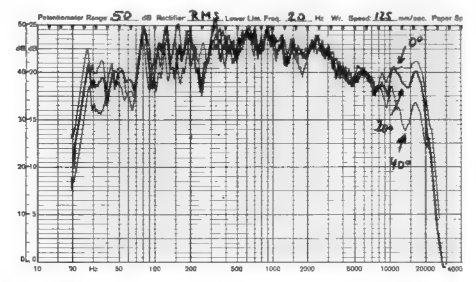
Musikhörtest und Kommentar. Die Box klingt ausgesprochen ausgewogen und verfärbungsfrei, was aufgrund der von 300 Hz bis 7 kHz sehr glatt verlaufenden Schalldruckkurve (Bild 10) zu erwarten war. Betrachtet man Bild 11, aus dem ja besser zu entnehmen ist, wie die mittlere Schalldruckkurve verläuft, wenn man sich nicht auf Achse zur Box befindet, sondern in einer Stereo-Hörposition, so erkennt man, daß auch der auf Interferenzen zwischen Mitten- und Hochtöner beruhende Einbruch bei 8 bis 9 kHz ausgeglichen wird. Hinsichtlich der



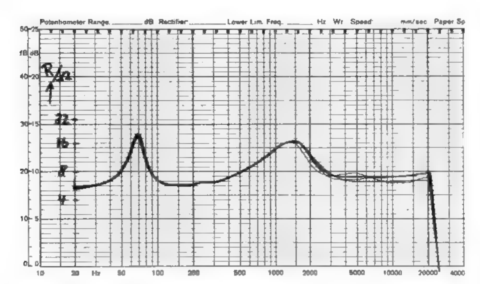
13 SS-3050 mit und ohne Frontverkleidung



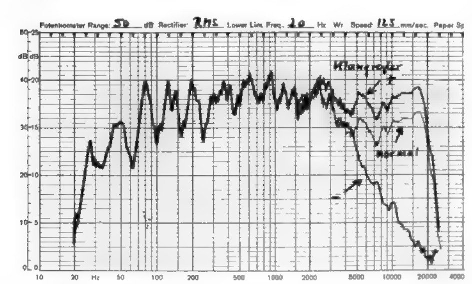
14 SS-3050. Schalldruckkurve, k_2 und k_3



15 SS-3050. Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve



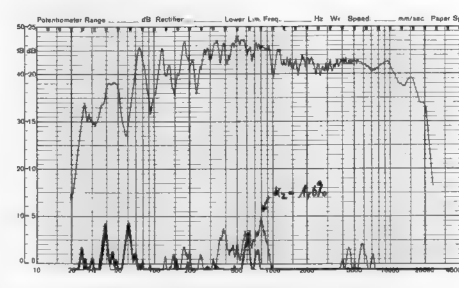
16 SS-3050. Impedanzkurve



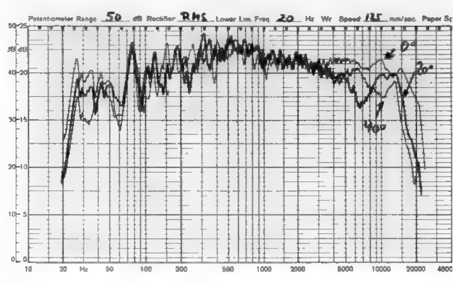
17 SS-3050. Regelbereich des Klangreglers



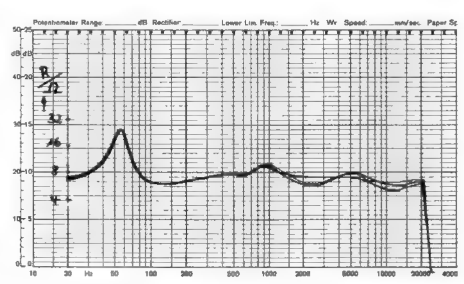
18 SS-5050 mit und ohne Frontverkleidung



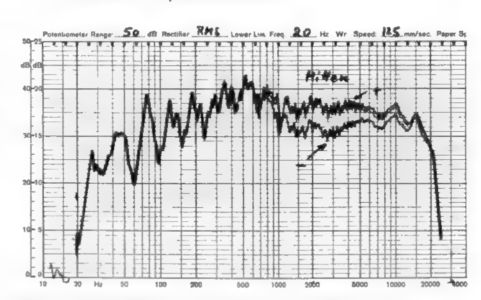
19 SS-5050. Schalldruckkurve, k_2 und k_3



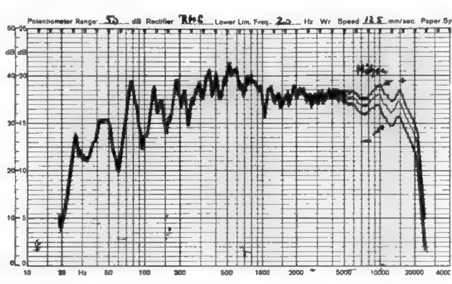
20 SS-5050. Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve



21 SS-5050. Impedanzkurve



22 SS-5050. Regelumfang des Mittenreglers



23 SS-5050. Regelumfang des Höhenreglers

Baßwiedergabe unterscheidet sich die SS-2070 nicht nennenswert von der kleineren SS-2050, obwohl sie bei 30 Hz einen merklich höheren Baßpegel sauber abstrahlt (vgl. Tabelle).

Gesamturteil. Sehr gute mittlere Dreiweg-Standbox, bereits für höhere Ansprüche hinsichtlich Belastbarkeit und Klangvolumen geeignet. Solide Preis-Qualität-Relation.

SS-3050

Mittlere Dreiweg-Standbox, bestückt mit einem 250-mm-Tieftöner, einem 60-mm-Mitteltöner und einem 40-mm-Superhochtöner, alle in Konusausführung, Hochtonpegel an der Schallwand regelbar. Nennimpedanz 8 Ω, Nennbelastbarkeit 70 W, Musikbelastbarkeit 100 W. Übergangsfrequenzen bei 2,5 und 12 kHz. Geschlossene, akustisch bedämpfte Box. Gewicht 15 kg, Volumen 50 l. Abnehmbare Frontverkleidung. Ungefährer unverbindlicher Ladenpreis 380 DM.

Ergebnisse unserer Messungen. Bild 14 zeigt die Schalldruckkurve und die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3, Bild 15 den Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve, Bild 17 den Regelbereich des Klangreglers, der bis in den Bereich der Mitten reicht, und Bild 16, wieder an beiden Exemplaren und in verschiedenen Reglerstellungen gemessen, die Kurve der elektrischen Impedanz mit dem Maximum der Baßeigenresonanz bei 70 Hz. Die praktische Betriebsleistung dieser Box an 8 Ω beträgt 2,1 W.

Musikhörtest und Kommentar. Für den Musikhörtest wurde der Klangregler voll aufgedreht, d. h., es wurde die in Bild 15 oberste Schalldruckkurve eingestellt. Dennoch klang die SS-3050 unüberhörbar mittenbetont. Aus dem Verlauf der Schalldruckkurven läßt sich auch leicht entnehmen, wo der Grund hierfür zu suchen ist: Durch den bereits ab 1000 Hz einsetzenden Abfall der Schalldruckkurve fehlt es der Box an Präsenz und Brillanz; erst der reine Obertonbereich ist dann wieder vorhanden. Dies bewirkt eine deutliche Mittenbetonung, wobei ich jetzt die musikalischen Mitten einschließlich des musikalischen Grundtonbereichs meine. An der Baßwiedergabe gibt es nichts auszusetzen.

Gesamturteil. Die SS-3050 fällt aus dem Rahmen der Sony-Boxenfamilie insofern deutlich heraus, als sie aufgrund des frühen Abfalls der Schalldruckkurve eine deutliche Mittenverfärbung aufweist. Die von Sony veröffentlichten Schalldruckkurven, die sonst gut mit den von uns gemessenen übereinstimmen, zeigen diesen Verlauf nicht. Möglicherweise hat sich in die laufende Produktion ein Fehler eingeschlichen, denn bei uns haben beide Boxen den gleichen Fehler, wenngleich er beim einen Exemplar stärker ausgeprägt ist als beim anderen.

SS-5050

Mittlere Dreiweg-Standbox, bestückt mit einem 300-mm-Tieftöner, einem 35-mm-Kalottenmittentöner und einem 25-mm-Kalottenhochtöner. Pegelregler für Mitten und Höhen an der Frontseite zugänglich. Geschlossene, akustisch bedämpfte Box. Nennimpedanz 8 Ω, Nennbelastbarkeit 80 W, Musikbelast-

barkeit 120 W. Übergangsfrequenzen bei 800 Hz und 8 kHz. Volumen 73 l, Gewicht 20 kg. Frontverkleidung abnehmbar. Abmessungen 365 × 630 × 318 (B × H × T in mm). Ungefährer unverbindlicher Ladenpreis 600 DM.

Ergebnisse unserer Messungen. Bild 19 zeigt die Schalldruckkurve und die harmonischen Verzerrungen, gemessen am Exemplar 2, Bild 20 den Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40°, gemessen an Exemplar 1, Bild 22 den Regelumfang der Mitten und Bild 23 den Regelumfang der Höhen. Die Impedanzkurven, gemessen an beiden Exemplaren und bei verschiedenen Reglerstellungen, zeigt Bild 21. Die praktische Betriebsleistung der Box beträgt 1,2 W an 8 Ω.

Musikhörtest und Kommentar. Der günstigste Höreindruck ergab sich bei voll aufgedrehten Höhen und Mittenregler in Normalstellung. Die Box verfügt dann über einen vitalen Grundtonbereich, d.h., sie macht viel Musik, klingt aber in den so wichtigen Präsenz- und Brillanzbereichen sauber und ausgewogen. Die Baßwiedergabe ist ausgezeichnet, sowohl was die Tiefe und Stärke der abgestrahlten Bässe als auch deren Sauberkeit betrifft. Die Baßeigenresonanz liegt knapp über 50 Hz. Die Box strahlt aber bei 30 Hz einen Pegel von 94 dB sauber ab. Sie ist hoch belastbar und für hohe Schallpegel geeignet, solange ihr nicht übermäßige Hochtonpegel zugemutet werden, die bei allen Boxen mit Kalottenhochtönern mit Weichmembranen begrenzt sind.

Gesamturteil. Ausgezeichnete, weitgehend klangneutrale, baßtüchtige und hochbelastbare mittlere Standbox, in bestimmtem Umfang an die Akustik des Hörraumes anpaßbar, für gehobene Ansprüche hinsichtlich Klangvolumen geeignet. Solides Preis-Qualität-Verhältnis.

Zusammenfassung

Mit dem in den obenstehenden Steckbriefen getesteten Boxenprogramm deckt Sony den Preis- und Qualitätsbereich ab, der mittleren bis gehobenen Ansprüchen gerecht wird. Allen Modellen außer der SS-3050 kann weitgehende Verfärbungsfreiheit bescheinigt werden. Alle Modelle produzieren, gemessen an ihrem Volumen und am Durchmesser der Tieftöner, überdurchschnittlich tiefe, kräftige und saubere Bässe. Dies mag mit den Carbocon-Membranen zusammenhängen, die von Sony verwendet werden. Die SS-5050 darf in ihrer Preisklasse als zur Spitzengruppe zugehörig eingestuft werden. Fertigung und Verarbeitung der Sony-Boxen sind tadellos. Br.

Testreihe Lautsprecherboxen Steckbriefe

TSM-Boxen sensis 3250, 6280, 6390 und 8310

Die Firma TSM electric in Freising ist vor einiger Zeit gegründet worden mit dem Ziel der Herstellung und des Vertriebs von HiFi-Lautsprecherboxen. Nach einer gebührenden Anlaufphase war es im Frühjahr dieses Jahres so weit: Fünf Modelle wurden dem Fachhandel präsentiert, wobei sich die Modelle sensis 4260 und 6280 nur durch die Belastbarkeit und die Frequenzweiche unterscheiden. In die nachfolgenden Steckbrieftests der TSM-Boxen ist das höher belastbare Modell einbezogen.
Die Formgestaltung der TSM-Boxen ist ganz konventionell: leicht abgerundete Gehäuse, nußbaum, schwarz oder weiß, nicht entfernbares Frontabdeckungsgitter aus gelochtem Aluminium, 4-m-Kabel mit DIN-Stecker aus dem Gehäuse herausgeführt. Alle TSM-Boxen haben eine Nennimpedanz von 4 bis 8 Ω. Alle Gehäuse sind geschlossen, die Lautsprecher akustisch bedämpft. Der Hersteller gewährt 5 Jahre Garantie.

sensis 3250

Zweiweg-Regalbox, bestückt mit einem 180-mm-Tief-Mittentöner und einem Kalottenhochtöner von 25 mm Durchmesser. Die Übergangsfrequenz liegt bei 1800 Hz, die Belastbarkeit (Musikbelastbarkeit) wird mit 50 W angegeben. Die Abmessungen betragen 390 x 220 x 210 (H x B x T in mm). Der ungefähre unverbindliche Ladenpreis dürfte bei 300 DM liegen.

Ergebnisse unserer Messungen. Bild 2 zeigt die Schalldruckkurve und die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3, gemessen im Abhörraum mit gleitendem Sinus, Box schräg zur Raumlängsachse aufgestellt, Mikrophon in 2 m Abstand, bei einer elektrischen Leistung von 15 W, entsprechend einem Schallpegel von 76,5 dB, bezogen auf 300 Hz breites Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz. Bild 3 zeigt den Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve bei stehender Box und Bild 4 bei liegender Box. Aus Bild 5 ist der Verlauf der elektrischen Impedanz in Abhängigkeit von der Frequenz zu entnehmen. Die Baßeigenresonanz liegt bei 75 Hz. Die praktische Betriebsleistung, d.i. die elektrische Leistung, die man der Box in Form von rosa Rauschen zuführen muß, damit sie in 1 m Abstand einen Schallpegel von 91 dB erzeugt, beträgt 6 W beim einen und 5,5 W beim anderen Exemplar, gemessen an 4 Ω.

Musikhörtest und Kommentar. Im Musikhörtest erwies sich die 3250 als sehr weitgehend klangneutral, verfärbungsfrei, durchsichtig und brillant. Gemessen am Volumen produziert sie auch recht tiefe und kräftige Bässe. Bei impulsartigen Baßklängen sind allerdings Qualitätsgrenzen erkennbar. Diesen Sachverhalt konnte man schon aufgrund der Messungen erwarten: Die Schalldruckkurve verläuft von 300 Hz bis 5,5 kHz sehr glatt. In diesem wichtigen Bereich ist auch das Klirrgradverhalten ausgezeichnet. Daß der auf Achse gemessene Anstieg der Schalldruckkurve von 10 bis etwa 17 kHz sich nicht schädlich auswirkt, liegt daran, daß er unter Stereo-Abhörbedingungen infolge des Rundstrahlverhaltens (vgl. Bilder 3 und 4) ausgeglichen, ja überkompensiert wird. Das Rundstrahlverhalten der stehenden Box ist übrigens günstiger als das der liegenden. Die Box hat einen sehr schlechten Wirkungsgrad. Wird sie beim Fachhandel ohne Lautstärkekompensation vorgeführt, wird sie leiser klingen als die meisten vergleichbaren Boxen und daher unter Umständen benachteiligt sein.

Gesamturteil. Sehr ausgewogene, klangneutrale und innerhalb normaler Grenzen auch baßtüchtige kleine Zweiweg-Regalbox. Befriedigende Preis-Qualität-Relation.

sensis 6280

Zweiweg-Regalbox, bestückt mit einem 200-mm-Tief-Mittentöner und einem 25-mm-Kalottenhochtöner. Übergangsfrequenz bei 1800 Hz. Nennbelastbarkeit 60 W, Musikbelastbarkeit 80 W. Abmessungen 450 x 250 x 220 (H x B x T in mm). Ungefährer unverbindlicher Ladenpreis 400 DM.

Ergebnisse unserer Messungen. Bild 7 zeigt die Schalldruckkurve und die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3, Bild 8 den Einfluß der Hörwinkel und Bild 9 den Verlauf der elektrischen Impedanz mit dem relativen Maximum der Baßeigenresonanz bei 65 Hz. Die praktische Betriebsleistung beträgt 5,5 W beim einen Exemplar und 6,5 W beim anderen, gemessen an 4 Ω.

Musikhörtest und Kommentar. Der Höreindruck ist fast exakt der gleiche wie bei der 3250, aber hinsichtlich der Baßwiedergabe ist sie merklich schwächer. Beim einen Exemplar stieß der Tieftöner schon bei Baßimpulsen von 100 dB im Stück „Pentangling" auf der Platte TRA 162 an. Das andere Exemplar war weniger empfindlich; dennoch ließ die Sauberkeit von Baßimpulsen zu wünschen übrig. Daß der Belastbarkeit dieser Box im Baßbereich relativ enge Grenzen gesetzt sind, geht auch aus der Tabelle hervor.

Optimaler Klang hat einen Namen: SHARP OPTONICA

SHARP OPTONICA – die HiFi-Serie, bei der alles stimmt: Der Klang, die Technik, das Design. Und die Relation von Preis und Leistung.

① ② ③ ④ ⑤ ⑥

① **SM-3636 H.** HiFi-Vollverstärker, 2 x 65 W Sinus (0,05 % THD, 4 Ohm). ② **ST-3636 H.** HiFi-Tuner, Dual-Gate MOS-FET, ZF-Stufe schaltbar. ③ **SA-3131 H.** HiFi-Receiver, 2 x 65 W Sinus (0,1 % THD, 4 Ohm), Dual-Gate MOS-FET. ④ **CP-5000 H.** Dreiwegbox geschlossen, gedämpft. Bändchen-Hochtöner, B+B-Spezialmembran im Alu-Druckguß-Chassis. **SA-2121 H.** (o. B.) HiFi-Receiver, 2 x 45 W Sinus. ⑤ **RT-3535 H.** HiFi-Frontlader-Kassettendeck. ; 2 Motoren-Antrieb. Gleichlaufschwankungen 0,05 % WRMS. APLD-Kassetten-Suchlaufsystem mit "Musikboxtasten". ⑥ **RP-2727 H.** HiFi-Plattenspieler, direktgetrieben – akustisch entkoppelt. Spitzentonarm mit EIA Bajonettanschluß.

SHARP ELECTRONICS (EUROPE) GMBH



STEINDAMM 11, 2000 HAMBURG 1

INTERNATIONALE FUNKAUSSTELLUNG 1977, BERLIN
WIR STELLEN AUS: HALLE 9, STAND 918

Gesamturteil. Sehr ausgewogene, klangneutrale, aber im Baß relativ schwach belastbare Box. In dieser Hinsicht war ein Exemplar deutlich schlechter als das andere. Dieser Sachverhalt trübt die ansonsten nicht zu beanstandende Preis-Qualität-Relation.

sensis 6390

Dreiweg-Regalbox, bestückt mit einem 200-mm-Tieftöner, einem 37-mm-Kalottenmitteltöner und einem 25-mm-Kalottenhochtöner. Übergangsfrequenzen 800 Hz und 2,8 kHz. Musikbelastbarkeit 90 W. Abmessungen 450 x 250 x 220 (H x B x T in mm). Ungefährer Ladenpreis 550 DM.

Ergebnisse unserer Messungen. Bild 11 zeigt die Schalldruckkurve und die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3, Bild 12 das Rundstrahlverhalten bei stehender, Bild 13 das gleiche bei liegender Box und Bild 14 den Verlauf der elektrischen Impedanz mit dem relativen Maximum der Baßeigenresonanz bei 65 Hz. Die praktische Betriebsleistung der Box beträgt 7,5 bzw. 7 W an 4 Ω.

Musikhörtest und Kommentar. Auch diese Box klingt sehr sauber und ausgewogen, verfärbungsfrei und durchsichtig. Untersucht man die Box mit baßspezifischem Programmaterial, so erkennt man, daß sie zwar recht tiefe Frequenzen noch abstrahlt, daß ihr Baßfundament jedoch relativ schwach und empfindlich ist gegenüber impulsartigen Klängen. Baßimpulsspitzen ab 102 dB werden unsauber. Interessant ist, daß das Rundstrahlverhalten der liegenden Box (sehr schöne mittlere Schalldruckkurve) besser ist als dasjenige der stehenden (Bild 12).

Gesamturteil. Sehr ausgewogene, klangneutrale und durchsichtige Box, könnte hinsichtlich ihres Baßfundaments sicher noch verbessert werden, insbesondere wenn man bedenkt, daß die Box einen sehr schlechten Wirkungsgrad hat. Die Preis-Qualität-Relation wäre dann noch günstiger.

sensis 8310

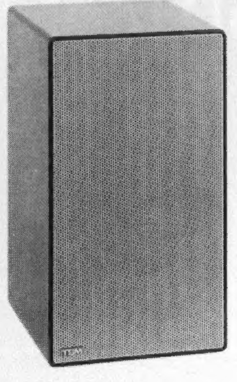
Mittlere Dreiweg-Regalbox, bestückt mit zwei 200-mm-Tieftönern, einem 44-mm-Kalottenmitteltöner und einem 25-mm-Kalottenhochtöner. Übergangsfrequenzen bei 720 Hz und 3,2 kHz. Nennbelastbarkeit 80, Musikbelastbarkeit 100 W. Abmessungen 600 x 320 x 280 (H x B x T in mm). Ungefährer Ladenpreis 800 DM.

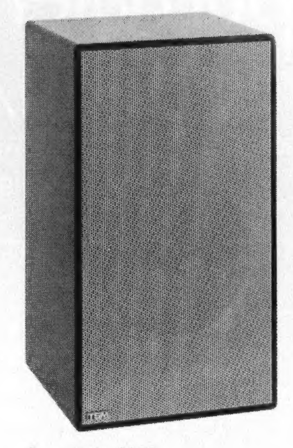
Ergebnisse unserer Messungen. Bild 16 zeigt die Schalldruckkurve und die harmonischen Verzerrungen, Bild 17 das Rundstrahlverhalten der stehenden Box und Bild 18 den Verlauf der elektrischen Impe-

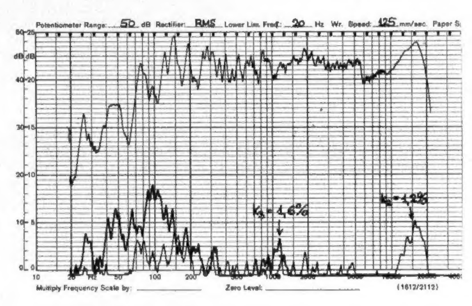
Tabelle Maximale, unverzerrt abgestrahlte Pegel bei tiefen Frequenzen in dB

Frequenz	3250	6280	6390	8310
100 Hz	78	65	83	99
80 Hz	76,5	73	78	92
50 Hz*	72	60	68	72
30 Hz	75	75	80	85

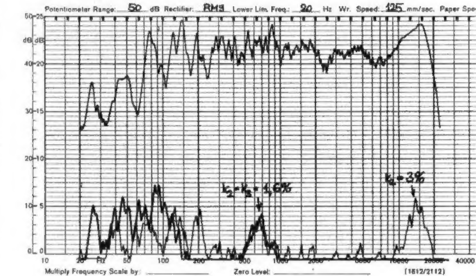
* Die Pegel bei 50 Hz liegen in Wirklichkeit um 8 bis 10 dB höher, da unser Abhörraum bei dieser Frequenz ein „Loch" aufweist.


1 sensis 3250.

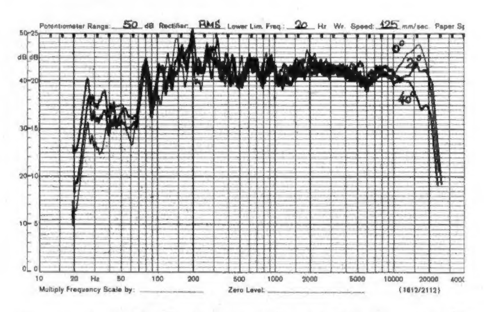

6 sensis 6280



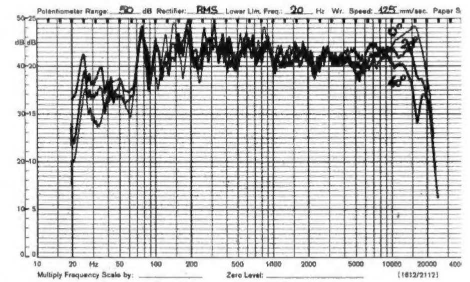
2 sensis 3250. Schalldruckkurve, k_2 und k_3



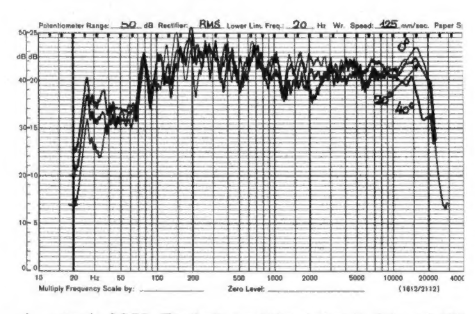
7 sensis 6280. Schalldruckkurve, k_2 und k_3



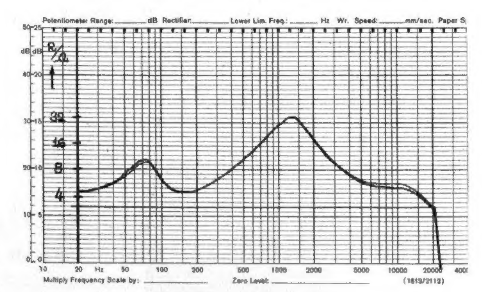
3 sensis 3250. Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° bei stehender Box



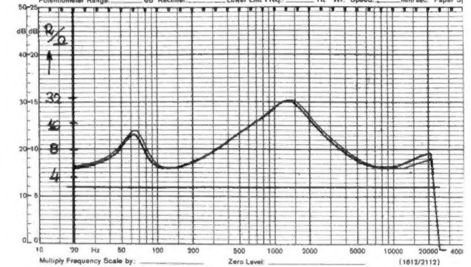
8 sensis 6280. Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° bei stehender Box



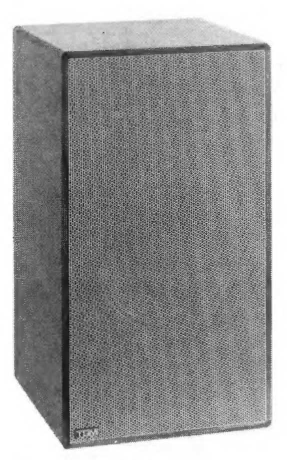
4 sensis 3250. Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° bei liegender Box



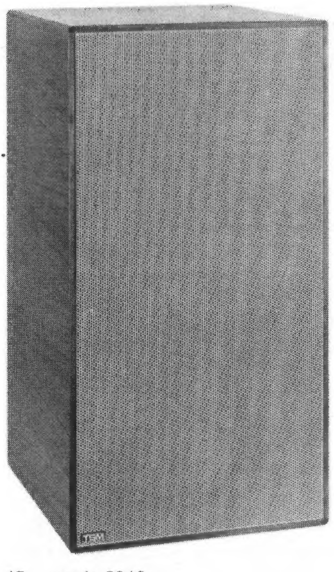
5 sensis 3250. Impedanzkurve



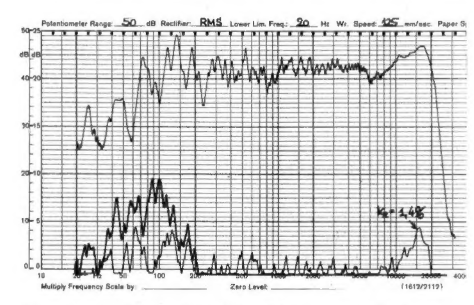
9 sensis 6280. Impedanzkurve



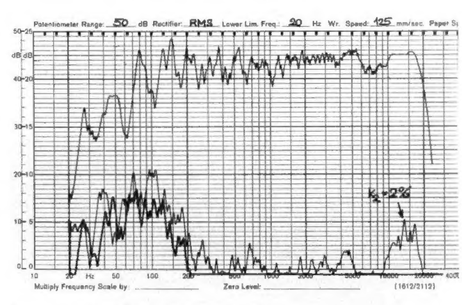
10 sensis 6390



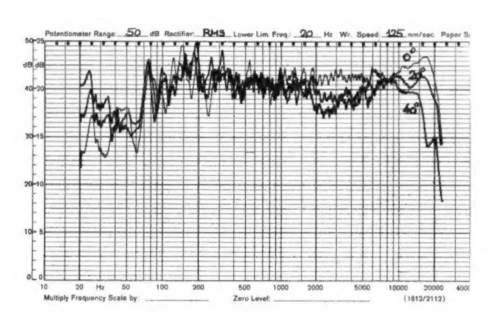
15 sensis 8310



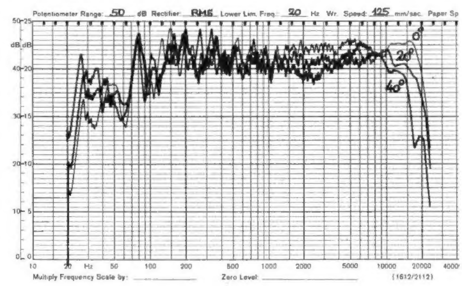
11 sensis 6390. Schalldruckkurve, k_2 und k_3



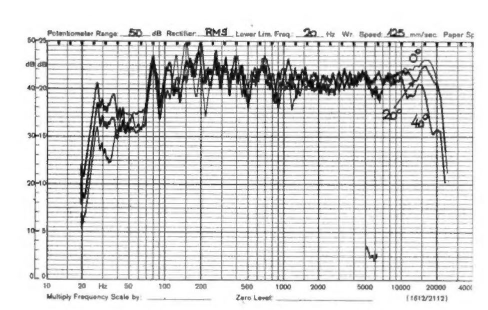
16 sensis 8310. Schalldruckkurve, k_2 und k_3



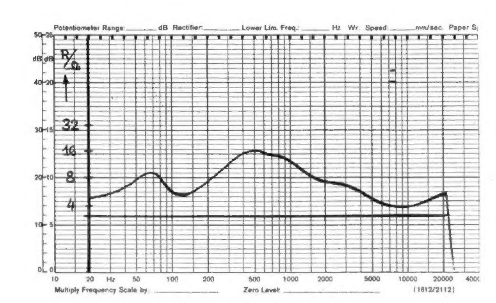
12 sensis 6390. Rundstrahlverhalten bei stehender Box



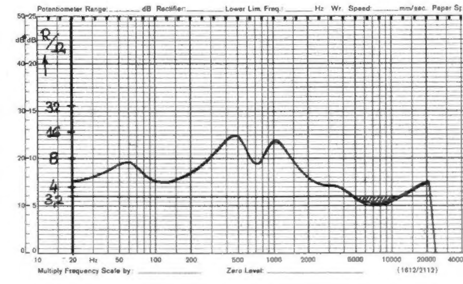
17 sensis 8310. Rundstrahlverhalten bei stehender Box



13 sensis 6390. Rundstrahlverhalten bei liegender Box



14 sensis 6390. Impedanzkurve



18 sensis 8310. Impedanzkurve

danz mit dem relativen Maximum der Baßeigenresonanz bei 60 Hz. Die praktische Betriebsleistung der 8310 beträgt 3 W an 4 Ω.

Musikhörtest und Kommentar. Die sensis 8310 klingt sehr ausgewogen, verfärbungsfrei, durchsichtig und sehr brillant, ohne aggressiv zu wirken. Im Baßbereich erzeugt sie ein kräftiges Fundament bis hinab zu 30 Hz. Beim Abspielen des Stücks „Pentangling" blieben die Bässe bis zu Spitzen von 104 dB gehörmäßig sauber. Zwischen der Leistungsfähigkeit dieser Box und den drei kleineren ist im Baßbereich ein deutlicher Qualitätssprung zu konstatieren. Auch ist der Wirkungsgrad der 8310 um den Faktor 2,5 besser als derjenige der sensis 6390.

Gesamturteil. Ausgezeichnet klangneutrale und verfärbungsfreie, durchsichtig und brillant klingende mittlere Dreiweg-Regalbox, die auch über das angemessene und bis zu hohen Pegeln gehörmäßig sauber abgestrahlte Baßfundament verfügt. Im Umfeld der Mitbewerber in dieser Leistungs- und Qualitätsklasse ist die Preis-Qualität-Relation nicht sonderlich günstig.

Zusammenfassung

Der neugegründeten Lautsprecherfirma TSM electric ist es auf Anhieb gelungen, ein Boxenprogramm zu entwickeln und herzustellen, dem eine der wichtigsten Eigenschaften ohne Vorbehalte bestätigt werden darf: weitestgehende Klangneutralität und Verfärbungsfreiheit als Folge glatten Schalldruckverlaufs. Verbesserungsmöglichkeiten gibt es zweifellos noch im Bereich der Bässe, zumindest bei den drei kleineren getesteten Modellen. Zwischen diesen und dem größten Modell sensis 8310 ist hinsichtlich der Baßwiedergabe ein deutlicher Qualitätssprung zu konstatieren. Br.

Nachtrag zum Test der KLH-Boxen in Heft 6/77

Die Firma Pilot-HiFi-Vertriebsgesellschaft klärte uns freundlicherweise darüber auf, daß – was dem Prospekt nicht zu entnehmen war – die KLH 355 Baron nicht mit einem Megafluxtieftöner ausgestattet ist. Eine Formulierung in der Zusammenfassung könnte den gegenteiligen Eindruck erweckt haben. Br.

Nachtrag zum Test der Dual-Boxen in Heft 6/77

In der Tabelle der sauber abgetasteten Tieftonpegel auf S. 758 haben sich zwei Fehler eingeschlichen: Bei 30 Hz gehören die Pegel 70 und 80 dB zu den größeren Boxen CL 380 und CL 390. Die kleineren Modelle CL 270 und CL 370 strahlen bei dieser Frequenz nichts Hörbares mehr ab. Br.


Das Beste kennt keine Alternative —
wir haben den Klang!
Die drei Prinzipien, auf die es ankommt:
das Kammerhorn,
die asymmetrische Indirektion,
die akustische Frequenzweiche.
Nur in DEUTSCH-Lautsprecherboxen.
Wir mußten 15 Jahre forschen,
um einzigartig zu sein!
Sie sollen mehr hören....